فصول

مجلة النقد الأدبى

تراثنا النقدى

الجزء الثانى

٢

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد السادس ○ العدد الثانى ○ يناير/ فبراير/ مارس ١٩٨٦

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربي ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق : دينار وربع ـ سوريا ٣٢ ليرة ـ لبنان ١٥ ليرة ـ الأردن : ١٫٦٠٠ دينار ـ السعودية ٣٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش ـ تونس ٢٫٧٠٠ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٥٠ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع .

• الاشتراكات :

ـ الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش
ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً للهيئات . مضافاً إليها :
مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

• مجلة فصول
الهيئة المصرية العامة للكتاب
شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .
تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

تراثنا النقدى

الجزء الثانى

أما قبل

.. فمنذ اللحظة الأولى التى ظهرت فيها هذه المجلة كنا حريصين على تأكيد علاقتنا بالتراث واهتمامنا به ولكن من منطلق يختلف عن منطلق التراثيين التقليديين ؛ فنحن لا نرى فى التراث كيانا معزولا قائما بذاته ، ومكتفيا بها ، ومنغلقا عليها ؛ ولا نرى أنه يمثل الصورة المثلى التى يحق لنا أن نتباكى لافتقادها ، أو التى يتحتم علينا أن نسعى إلى استعادتها على ما كانت عليه ؛ ولكننا ننطلق فى هذا الاهتمام من تصور آخر ، نرى فيه هذا التراث جزءا من بنية حضارية أشمل ، تضم الماضى البعيد والماضى القريب والحاضر والمستقبل جميعا . وهذه البنية الموحدة ليست مع ذلك بنية منتهية ، ولكنها بنية مرنة ، قابلة للتشكيل وإعادة التشكيل بلا نهاية ، وذلك من خلال الفهم وإعادة الفهم بلا حدود . ومادام العقل العربى الذى أنتج هذا التراث ، هو العقل العربى نفسه الذى مازال ينتج ويبدع ، وهو العقل العربى نفسه الذى سيكون منتجا ومبدعا فى المستقبل القريب والبعيد ـ مادام الأمر كذلك ، فإننا نستطيع في اطمئنان أن نقول إن صياغة العقل العربى لم تتم قط بصورة نهائية ، وما كان لها أن تتم بهذه الصورة والعقل المنتج نفسه يشهد حالات من التحول والتغير على مدى الزمن ؛ فهو يتجلى من خلال هذه الحالات جزئيا ، دون أن يبلغ فى أى زمن من الأزمان كماله . أجل ؛ لن يبلغ هذا العقل كماله إلا يوم يكف نهائيا عن العطاء ؛ وهذا مالم يحدث ولن يحدث . وما نعرفه جميعا من مراحل بدا فيها هذا العقل متوقفا عن العطاء لايمكن أن يحملنا على تصور أن انقطاعا حقيقيا لتيار هذا النهر قد حدث ، وإنما تبدو مراحل التوقف هذه كما لو كانت فى حياة الإنسان الفرد لحظات لالتقاط الأنفاس وللمراجعة . وسواء انحدر الماء سريعا فى أجزاء من مجراه ، أو تباطأ كثيرا فى أجزاء أخرى ، وسواء ضاق هذا المجرى فى جزء منه أو اتسع في جزء آخر ، فالماء هو الماء ، والمجرى هو المجرى .

من أجل هذا كله كان اهتمامنا بالتراث قرين اهتمامنا بالحداثة ؛ ولا مجال عندئذ للتساؤل عن أى الجانبين يقود الاهتمام به إلى الاهتمام بالآخر : هل يقودنا الاهتمام بالتراث إلى الاهتمام بالحداثة أم يقودنا الاهتمام بالحداثة إلى الاهتمام بالتراث ؛ كما أنه لا مجال أيضا للتساؤل عما إذا كان اهتمامنا بالتراث من أجل تقدير أفضل للحداثة ، أو أن اهتمامنا بالحداثة من أجل فهم أفضل للتراث . لا مجال لهذا أو لذاك ؛ لأننا ـ كما قلت ـ نرى فى نتاج الفكر العربى بنية موحدة ، لا يقوم جزء منها بمعزل عن الأجزاء الأخرى ، ولا يكتسب أهمية خاصة إلا من خلال علاقته بسائر الأجزاء . وعلى هذا فنحن نتعامل مع التراث بوصفه حاضرا دائما ، سواء أكان حاضرا فى الماضى (ويا للمفارقة!) ، أم حاضرا فى الحاضر (إذا جاز التعبير) ، أم حاضرا فى المستقبل .

وتراثنا النقدى جزء من ذلك التراث ؛ فهو يحظى منا بالاهتمام على ذلك الأساس العام ، أى بوصفه جزءا من الحصيلة العامة لنشاطنا النقدى ، يسرى عليه ما يسرى على نشاطنا النقدى فى الماضى القريب وفى الحاضر .

ويدعونا التلاحم بين أجزاء هذا التراث إلى مراجعة تصور يغلب على كثير من الأذهان ، مؤداه أن الوعى بنتاج الحقبة التى نعيشها يمثل حاجتنا الماسة ، وأن هذا النشاط هو ما ينبغى لنا تدارسه بوصفه الحلقة الأخيرة فى سلسلة ممتدة عبر التاريخ من هذا اللون من النشاط ، وأنه ـ من ثم ـ يمثل خلاصة كل التجارب السابقة . وكأننا بدراستنا لهذا الواقع نفرغ من التاريخ كله بضربة واحدة .

إن هذا التصور مغلوط وإن كان يبدو جذابا ومغريا ، شأن كثير من الأوهام فى انطوائها على الجاذبية والإغراء ، وهو لا يصح إلا إذا كنا قد فرغنا نهائيا من دراسة هذا التراث (وهذه النهاية ـ وفقا لمنظورنا ـ لايمكن أن تتحقق ، بحكم تلاحم أجزاء التراث نفسه مع الحاضر والمستقبل) . وعلى الرغم من الجهود الكثيرة التى بذلت ، والتى مازالت تبذل ، من أجل استيعاب كاف لأبعاد المادة التراثية ، لايملك حتى أكثر الناس انهماكا فى التراث وعناية به أن يدعى أننا حققنا هذا الاستيعاب أو اقتربنا منه ، وإنما تؤكد هذه الجهود ـ على النقيض ـ أن ما استوعبناه لم يكن إلا نزرا يسيرا ، وأن هذا النزر نفسه لم يكن قط نهائيا ، وأنه احتاج منا على الدوام إلى المراجعة . وسيظل مبدأ المراجعة بعد المراجعة هو المبدأ السائد ، مادام حاضرنا نفسه متحركا ومتغيرا .

والشىء نفسه يمكن أن يقال بالنسبة إلى واقعنا الحديث والمعاصر ؛ إذ يبدو أنه يغلب على ظنّ كثيرين أننا نعى هذا الواقع ونفهمه كل الفهم ، والحقيقة غير ذلك . إننا حقا منتجو هذا الواقع بقدر ما نحن نتاجه ، ومع ذلك فإن هذا لا يعنى بالضرورة أننا استغرقناه واستغرقنا أنفسنا معه فهما واستيعابا . حقا إننا نبذل كذلك جهودا جادة على طريق الفهم والاستيعاب ، ولكن دون أن يبلغ ذلك حد الاستغراق .

وهكذا يتضح أن موقفنا من نتاجنا التراثى يتوازى مع موقفنا من نتاجنا الحديث والمعاصر ، لكن الموقفين غير منفصلين ، ولا يمكن لهما أن ينفصلا إذا كنا ننشد وعيا أعمق وفهما أدق لهما جميعا .

حقا إن العبء ثقيل ؛ فنحن مطالبون ببذل الجهد فى مستويات ثلاثة فى وقت واحد : أن ننتج فكرا ، وأن نعى ما ينتجه الآخرون ، وما أنتجه أسلافنا الأقربون والأبعدون ؛ ولا يسمح لنا وضعنا التاريخى بالاقتصار على بذل الجهد فى مستوى واحد من هذه المستويات ؛ لأنها جميعا متواصلة ، شأن الأوانى المستطرقة .

هذا قَدَرنا وعلينا أن نحمله .

رئيس التحرير

هذا العدد

نستكمل فى هذا العدد استجلاء مشكلات التراث النقدى بمزيد من بحوث الدارسين حول قضاياه الحية ومشكلاته المثارة . وهى بطبيعتها مشروطة بأمرين : أحدهما حدود الأدب المنقود ، واقتصاره فى الغالب على الشعر وأبنيته الدلالية والموسيقية ، دون تطرق موسع فى غالب الأحيان لأشكال الكتابة والإنشاء الأخرى ؛ وثانيهما مقتضيات التطور الزمنى للعصور المتتابعة ، واختلاف درجة الوعى بالأسس الجمالية والتاريخية لكل منها ، وهذا ما يفرض على الطرف الثانى فى الحركة النقدية ، وهو الباحث المحدث ، أن يكون عميق التمثل لإشكالية موقعه ؛ فكلما اتسع استيعابه للمعطيات المتجددة ، كان أقدر على الحوار ، وأبلغ فى البحث . ومن ثم فإن ما عدنا إلى توضيحه فى مستهل العدد السابق ، من توصيف محدد لطبيعة الموقف الجدلى من التراث ، إنما هو صياغة منهجية لما ترسخ لدى كتابنا ، وأصبح مركز الرصد فى منظورنا .

● ويقدم « فان جيلدر » فى بحثه عن « بدايات النظر فى القصيدة » ، وهو فصل من كتاب ، تصوره الكلى عن الأبعاد النظرية والتاريخية لهذه البدايات ؛ فيشير إلى غياب الاهتمام بالبحث عن أول بيت من الشعر وأول مبدع له ، وإلى استخدام مصطلح « شعر » للتعبير عن « الشعر » والقصيدة معا ، وإلى غياب تحديد واضح للقصيدة ، بتحديد حد أدنى معين لطولها . وهذا النقص فى الاهتمام بـ « أقدم بيت من الشعر » لا يتوافق مع الاستغراق ــ الذى يلاحظ فى وضوح ــ فى الأبيات المفردة ، أو المقطوعات القصيرة ، والاهتمام بالإجابة عن السؤال المطلق : من أشعر الناس ؟ وكانت تمتدح القصيدة أو تعاب ، بكلمات عامة وفجة أحيانا دون تحفظ ، وعلى أساس من بيت مفرد ، مع ترك طول القصيدة وترتيب أغراضها ، غالبا ، لفطنة الشاعر .

وقد نشط النقد الأدبى مع ظهور الشعر المحدث فى القرن الثانى الهجرى ، وكذلك نهض الشعر نفسه بالدراسات اللغوية . وربما كان أبو عمرو بن العلاء أول من امتدح قصيدة لمطلعها ، وتبعه الأصمعى . على أن أقدم نص يشير إلى «براعة الاستهلال » التى تتمثل فى تنبؤ المطلع بالغرض الرئيسى فى القصيدة ، لا يظهر إلا فى وقت متأخر ، وإن يكن قد سبقته وصية ابن المقفع فى مجال النثر بضرورة تحقيق هذه الوظيفة للمطلع . أما القصيدةالتى تتعدد أغراضها ، فإن « حسن التخلص » وإجادة الانتقال بين موضوعاتها ، يكتسب أهمية خاصة ، بحيث لا تصبح الفواصل بين الأغراض لافتة للنظر على نحو يتطلب « عنصرا رابطا » كالعزم على متابعة الحبيبة الراحلة ، أو التخلى عن أفكار الحب ، أو التعزى بالرحلة . . . ، فى حين لا تحتاج موضوعات أخرى ، تبرز فيها « الذات الغنائية » كالنسيب والرحيل والفخر ، إلى عناصر رابطة ، إذ لا تكون الانتقالات مفاجئة . ومع الشعر المحدث بدأ ابتكار عناصر ربط جديدة ، والسخرية من الانتقالات التقليدية مثل « دع ذا » ، وأخذالنقاد فى مقارنة مختلف أنماط الانتقال ، وتعددت مصطلحاته من قبيل التخلص والخروج والاستطراد .

ولأن اهتمام الكاتب يتركز فى فكرة « وحدة النص » عند النقاد القدماء ، نجده يبدأ بالجاحظ ، فيلاحظ أنه يؤكد الاهتمام بتكامل النص ، لكنه يعنى فحسب بالنص النثرى الجدلى ، دون أن يبحث فى تكامل النصوص الشعرية ؛ بل إنه حين يصل إلى الشعر نراه يفضل القصائد التلقائية ؛ وهى فى معظم الأحيان قصيرة وجزئية .

أما ابن قتيبة فإنه يصف الموضوعات فى قصيدة المديح النمطية . والجديد عنده هو محاولة تسويغ التواصل فى القصيدة ، وتفسير الروابط بين أجزائها ، لكنه لايجاوز وصف نمط واحد من الأنماط الممكنة هو قصيدة المديح . وتظل الفقرة الخاصة بهذا الوصف كما هى فى « الشعر والشعراء » منعزلة إلى حد ما ؛ لأن المؤلف لا يعود مرة أخرى إلى موضوع القصيدة ، ولا يطبق مقاييسه فى نقده العملى . ويبدو « ثعلب » فى « قواعدالشعر » ممثلا متطرفا للمنهج التجزيئى ؛ فشواهده مقطوعات من النادر أن تزيد على بيتين ، بل إن أفضل نماذج الشعر عنده بيت توازن شطراه واستغنى كل منهما بنفسه ، والنموذج الأخير عنده ، وهو أبعدها عن « عمود البلاغة » ، بيت لا يحتوى على جملة مفيدة إلا إذا أخذ كله . والقصيدة عند ابن المعتز أكثر من مجرد مجموعة من الألفاظ الممتعة والتراكيب النحوية . ويفيض كتابه «طبقات الشعراء» بنقول طويلة من الشعر ؛ وهو ما يغيب عن البديع ؛ لأن الصور اللفظية والمجازات التى يضعها فيه لا تتسع لأكثر من بيت أو قليل من الأبيات . أما قدامة بن جعفر فاقتباساته مقطوعات أطول . وهو يبذل جهدا ملحوظاً لتحليل بناء هذه المقطوعات وإن لم يكن لديه أيضا ما يقوله عن القصيدة بوصفها كلاً . ويأتى إسحق بن إبراهيم ليرتبط بمنهج فصم القصيدة متعددة الأغراض ، الذى صار ملحوظا بخاصة منذ مطلع العصر العباسى ، وبتقديم أغراض جديدة ، واستقلال الشعر الوصفى . وهو يكشف عن اهتمامه بالبيت المفرد فى فقرة عن التضمين . غير أن اللهجة تتغير عند ابن طباطبا الذى يؤكد فى ملاحظاته النظرية الاهتمام بترابط الشعر وتلاحمه ، ومع هذا فإن ما يقدمه من شواهد يقتصر على مستوى الترابط المنطقى فى القصيدة دون التطرق لما هو أبعد من ذلك .

● وعلى محور الشعر ذاته ، تقدم ألفت الروبي بحثها عن مفهوم الشعر عند السجلماسي ؛ وهو من أبرز علماء النقد والأدب المغاربة في القرن الثامن الهجري ، فتشير إلى أنه قد أفاد من إنجاز الفلاسفة المسلمين في التأصيل النظري للشعر ، حيث استند إلى كثير من أسسهم النظرية التي كونت تيارا خاصا في تراثنا النقدي ، اعتمد عليه السلجماسي في تناوله لمفهوم الشعر .

وقد كان معنيا على وجه الخصوص بتحديد قوانين الصياغة الأدبية ؛ ومن ثم عرض لمفهوم الشعر من زاوية الأسلوب ؛ فقدم له من خلال تحديد خصائصه النوعية التي تميزه عن مستويات الخطاب الأخرى ، ووصفه على وجه الخصوص في مقارنة كاشفة مع مستويات لغوية أخرى كالبرهان والجدل والخطابة . ولم يفصل السلجماسي بين النص ومتلقيه ، بل وقف على العلاقة المتفاعلة بينهما ؛ إذ وضع المتلقي في حسبانه ، وحدد ماهية الشعر من هذه الزاوية ؛ فحرص على استحضار المتلقي في النص ؛ ذلك لأنه قد حصر وظيفة الشعر في التأثير الذي يتجلى في انفعال المتلقي انقباضا أو انبساطا . وعلى الرغم من اتكائه على الأصول النظرية الفلسفية إلا أنه يقصر وظيفة الشعر على هذا التأثير الانفعالي ، في حين يهتم الفلاسفة بجوانب أخرى ترتبط ببناء الإنسان في المدينة الفاضلة تعليميا وتربويا وأخلاقيا ؛ تأسيسا على أن النظر في الشعر عندهم لم يكن مقصودا لذاته كما هو الحال عند السلجماسي ، بل جاء جزءا من بنائهم الفلسفي الشامل .

● وتقترب سوزان بينكني استيتكيفيتش ، في بحثها « أبو تمام في موازنة الآمدي » ، من منطقة التطبيق العربي في نقد الشعر لدى واحد من أبرز نماذجه . وهي ترى أن موازنة الآمدي تعد تتويجا منهجيا للخلاف النقدي الذي احتدم في القرنين الثالث والرابع الهجريين حول شعر أبي تمام ، وأنه إذا كان ابن المعتز والصولي قد وضعا أسس هذا الخلاف فإن الآمدي هو الذي وثّقه ونظّر له تنظيرا منهجيا . غير أن منهجيته لا تعني بالضرورة عدم انحيازه إلى طرف يتفق مع موقفه النقدي المحافظ . وقد قسمت الباحثة دراستها إلى أربعة أقسام رئيسية تقابل في الواقع المحاور الأربعة في موازنة الآمدي ، وهي :

أولا : السرقة عند أبي تمام . وترى الباحثة أن الآمدي تبنى مفهوما بالغ السعة للسرقة ، فلم يفرق بينها وبين فكرة التأثير كما أن اهتمامه بالجزئيات الصغيرة المتمثلة في الأبيات المسروقة في زعمه قد حجب عنه فرصة التمعن في معنى القصيدة الكلي . فهو لا ينظر إلى القصيدة العربية بما هي بناء متكامل له جو عام مسيطر وتأثير خاص متميز .

ثانيا : أخطاء أبي تمام . وهنا أيضا يعبر الآمدي عن وجهة النظر التقليدية المحافظة التي لا تتفق مع مذهب أبي تمام التجديدي ، ومن ثم فهي لا تصلح منهجا موضوعيا محايدا لنقده . وإذا كانت هناك بعض الأخطاء اللغوية عند أبي تمام فإن ذلك بعد أمرا ثانويا ينبغي أن لا يشغلنا عن قضايا الشعر الأساسية . على أن الآمدي يرفض بصفة مبدئية عناصر التفكير التأملي وما يتفرع عنها في الأدب من قياس واشتقاق وتأويل ؛ وهي السمات المميزة لأبي تمام ولبديع الشعر بصفة عامة .

ثالثا : البديع عند أبي تمام . في هذا القسم يدين الآمدي استعارات أبي تمام ، ولا سيما التشخيصية ، على أساس أنها تمثل خروجا على الذوق العربي الأصيل . وهنا تذكر الباحثة أن هذا الطراز من المجاز هو الذي نال ثناء الجاحظ بوصفه مميزا للذوق العربي وممتعا له أيما إمتاع .

رابعا : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري . ويمثل ذلك الموضوع بيت القصيد ، ظاهريا على الأقل ؛ ذلك لأن قارىء الموازنة يصاب بخيبة أمل عندما يصل إلى هذا القسم ؛ فالآمدي قد طرح كل آرائه النقدية ووازن بين الشاعرين سلفا في الأقسام السابقة . فلما وصل إلى الموازنة الفعلية لم نجد شيئا يقوله سوى التكرار وضرب مزيد من الأمثلة .

وترى الباحثة في نهاية الأمر أن المنهج النقدي الذي تبناه الآمدي قد أحال شعر أبي تمام إلى سلسلة غير متصلة من الأخطاء ، بدلا من دراسته بوصفه مقولة أدبية متسقة ، وكذلك أدت تحليلاته التجزيئية إلى رفض التجديد في الشعر ، دون أن تقوم هذه التحليلات بتشكيل نظرية متكاملة معارضة له .

● ويطرح شكري عياد في مقاله « جماليات القصيدة العربية التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية » قضية الوحدة الفنية في القصيدة العربية التراثية ، بادئا بالمعلقات ومنتهيا إلى المتنبي ، فيختار ثلاثة نصوص نقدية بارزة تناولت هذا الموضوع ويناقشها في ضوء ثقافة العصر من ناحية ، والممارسة الشعرية من ناحية أخرى . ويخلص الكاتب من تحليله المستفيض إلى أن جماليات القصيدة العربية قد تطورت بتأثير العوامل المادية والثقافية التي انعكست على ممارسات الشعراء ، كما انعكست ــ ولكن بدرجة أقل ــ على التنظير النقدي . ويرى أن هذا التطور لم يمس المبدأ الجمالي الأساسي في القصيدة العربية ؛ وهي أنها تقوم على وحدة شعورية فكرية ، مصدرها الاندماج في الحياة ، لا محاكاة الحياة .

● ويتـــــــاول ياروسلاف استيتكيفيتش ، في دراسته « ابن قتيبة وما بعده : القصيدة العربية الكلاسيكية والأوجه البلاغية للرسالة » ــ يتناول شكلا خاصا من أشكال الوحدة في القصيدة العربية ، منطلقا من نص ابن قتيبة الذي يقدم ـ في نظر الكاتب ـ النظامَ النظري المترابط الوحيد الذي يفسر البناء الثلاثي للقصيدة ، والذي يقول فيه : إن « مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار . . . ثم وصل ذلك بالنسيب . . . فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه . . . عقَّب بإيجاب الحقوق ، فرحل في شعره . . . فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء . . . بدأ في المديح . . . » .

ويستخلص الباحث من عبارة ابن قتيبة أنه إنما يتحدث عن بناء له وظيفة بلاغية ؛ فلهذا البناء رسالة ضمنية مقصود بها التأثير من خلال توظيفه توظيفا بلاغيا . ومن ثم يتجه استيتكيفيتش إلى تحليل النص من فرضية بلاغية ، على أساس أن أي مدخل لدراسة القصيدة

بوصفها بناء له وظيفة بلاغية ، ينبغى أن يتعامل مع الأسس الشعرية المشتركة الخاصة بالأشكال والأنواع الأدبية الأخرى الصادرة عن الضرورة البلاغية . ولذلك فإن كل دراسة لوظيفة القصيدة وشكلها بوصفها شعراً يلقى على سامعيه ـ وهذا هو نوع الشعر الذى يعنيه ابن قتيبة ـ لابد أن يؤدى بنا إلى التوصل إلى تنظيرات ذات سمات مشتركة ـ تبنى أساسا على الشكل ـ مع الأبنية الفنية الأخرى التى تعتمد على العرض والإلقاء كالخطبة والرسالة .

وقد تنبه ناقدو الأدب العربى الذين يتحون منحى بلاغيا فى دراساتهم إلى هذه الحقيقة ، حتى قبل عصر ابن قتيبة ؛ ومن هؤلاء ابن طباطبا . وإلى هذا المنحى أيضا ذهب ابن سينا الذى دفعه اهتمامه النظرى بكل من فنون الشعر والبلاغة إلى تكوين ملاحظات نقدية على الشعر ذات أساس بلاغى .

ومن المعاصرين ، يختار الباحث ألفرد بلوخ ، (الذى قام بتجميع قائمة تمثل الوسائل الأسلوبية التى تومىء إلى وجود رسالة ما فى القصيدة العربية القديمة) ، فيعرض لأفكاره الأساسية ويناقشها ، ويقدم تحفظاته عليها ، قبل أن ينتقل إلى تقديم القسم الأخير من مقالته ؛ وهو دراسة تطبيقية تهدف إلى بيان الوجود الوظيفى للإشارات الأسلوبية للرسالة فى بعض قصائد الشعر القديم ؛ وبخاصة تلك القصائد المعقدة التى تشتمل على رسائل .

● وينعطــــف عبد الحكيم راضى فى بحثه عن « النقد اللغوى فى التراث العربى » إلى التركيز على المحور اللغوى الذى يعد واحداً من أقوى الروابط بين التيارات القديمة والحديثة ، فيرى أن التماسَّ بين الدراسة اللغوية والنقدية يمثل مدخلاً مهما من مداخل النقد الحديث منذ مطالع هذا القرن ، فى حين تعرض هذا المنهج نفسه إلى إهمال غير قليل فى تاريخ النقد العربى ، ومن ثم فإن الباحث يستهدف تعديل تصورنا عن النقد العربى ، الذى شاع عنه سيطرة الانطباع والعفوية ، والعجز عن تقديم رؤية شاملة فى مجال التنظير ، وذلك فضلا عن محاولته إعادة تقدير بعض مصادر المادة النقدية اللغوية التى جرى العرف على استبعادها عند الحديث عن النقد العربى .

وقد درجت محاولات التأريخ للنقد العربى على تناول ما يسمى بـ « النقد عند اللغويين » وما يعرف بـ « النقد اللغوى » ؛ ويقصد بالأول جهود تلك المجموعة الرائدة من أوائل المشتغلين بعلوم اللغة ، كابن أبى إسحق الحضرمى ، وأبى عمرو بن العلاء ، ويونس بن حبيب ، وخلف الأحمر ، وأبى عبيدة ، والأصمعى ، وابن سلام ، وابن الأعرابى وغيرهم . أما الثانى فيقصد به النقد الذى قام على تسجيل الأخطاء النحوية واللغوية على الشعراء ، ويرى الكاتب أن النقد اللغوى بهذا المفهوم لا يدخل فى مدلول العنوان الذى اختاره لبحثه لأنه من قبيل العمل المعيارى الذى يعتمد عليه اللغوى فى تقعيداته .

ولكن النقد اللغوى الجديد بهذا المصطلح هو الذى يؤمن بأدبية الأدب أوفنيته ، ويقيم دليلا على هذه الفنية خصوصية اللغة فى النص الأدبى ، وينطلق إلى مجاوزة وجهات النظر المعيارية التى يقف عندها بعض النحاة واللغويين فى ممارسة صناعتهم . ويرى الكاتب أن ما حدث فى تاريخ النقد العربى هو أن الدارسين قد سلموا بما ردده بعض القدماء عن عكوف اللغويين على علوم النحو والغريب والأخبار ، وأغفلوا المصادر التى تحتوى على جهودهم فى النقد اللغوى الفنى ، واقتصروا على نقل آثارهم فى النقد اللغوى المعيارى من بعض الكتب المتداولة ، مغفلين ما تتضمنه هذه الكتب نفسها ـــ هى وغيرها ـــ من مادة أكثر أهمية وقيمة وشمولا ؛ إذ إنها تتعلق بأدبية الأدب وخصوصية لغته ، وتعرض للعلاقات الدقيقة بين علم اللغة وعلم الشعر من خلال قضايا ذات طابع نقدى أصيل يجلوها لنا الباحث فى دراسته هذه من وجوه عدة .

● ويضرب مصطفى ناصف فى بحثه عن « الصيغة الإنسانية للدلالة » فى جذر الإشكالية اللغوية فى نقد الشعر العربى ، منطلقا من تحليل نظرة علماء البلاغة إلى الصدق ، مما يعد أساسا نظريا لملاحظات مهمة ؛ فيرى أن مجرد طرح السؤال عن طبيعة الصدق كان تعبيرا واضحا عن الأزمة بين الفرد والمجتمع ، بين الفرق والأحزاب ، بين علماء الكلام وعلماء اللغة ، فضلا عن الأزمة بين هؤلاء جميعا من جهة والفلاسفة من جهة أخرى . وانعكست هذه الظاهرة على دراسة اللغة والشعر ؛ فذهب الفلاسفة ، إلى أنهم هم الذين يعرفون الواقع وحقائقه ، أما الشعراء فقد يلمون بمسائل جزئية ، وقد يعتمدون على شىء من الاستدلال ، ولكن معظم الشعر لا يكلف أصحابُه أنفسَهم مشقة الالتزام بمطالب البراهين ؛ فوظيفة الشعر أن يخيل ما ليس صادقا كأنه صادق عن طريق مجموعة من الحيل ، وبراعة الشعراء هى أنهم يجعلون القراء لا يلتفتون إلى ضعف منطقهم ؛ فكان هذا فى تقديرهم صراعا بين قوى الدمار ، ومواجهة بين التعلق بالواجب والجرى وراء المنافع .

ولأن المجتمع الإسلامى بدأ بظاهرة دينية ؛ والدين أخو العقل ، كان الانتصار للعقل هجوما على الانفعال وانتكاسا للتخييل . وقد تجلى ذلك فى مباحث البلاغيين حول الدلالة عندما قسموها إلى دلالة وضعية ودلالة التزامية ، وعندما ربطوا الانفعال بالدلالة الالتزامية ؛ ومن ثم تحول الشعر فى أيديهم إلى بلاغة ، وانفصل الإنسان عن الطبيعة . وظل بحث موضوع دلالة الألفاظ مضطربا وغير مقنع ؛ فلم يستطع استكشاف الأساطير الكامنة فى الكلمات ؛ وأصبح العقل النظرى سيدا مطاعا فى البحث عن الدلالة ؛ وتصوروا الدلالة الحرفية بمعزل عن الدلالة المجازية التى أصبحت مجرد قياس بسيط على الحرفية ؛ فانقلب النظام رأسا على عقب ؛ ونشأت مسافة وهمية رهيبة بين العقل والأشياء . وإذا كان المدلول فى حقيقته يقوم على العلاقة بين الإنسان والشىء فإن البلاغيين قد بسطوا مفهوم الدلالة وعجزوا عن ربطه بالمدلول الشعرى .

● ويتابع لطفى عبد البديع فى بحثه عن « دراما المجاز » الكشف عن الأصول التاريخية والفكرية للبلاغة العربية ؛ فيرى أن التوسل بالمجاز بحمل الكلام على غير ظاهره كان مظهرا من مظاهر الأزمة التى أثارها المعتزلة فى الفكر الإسلامى فى أوائل المائة الثالثة ، حين خاضوا

فى آيات الصفات التى ورد فيها ذكر الوجه واليدين وغيرهما . وكل ما قيل فى المجاز إنما كان من قبيل مغالبة اللغة بافتراض وجود معارض لها وسابق عليها ، يُرجع إليه فى تصحيح المعانى ، سواء كان هذا الوجود المعارض خارجيا ـ كالذى تقتضيه مطابقة الكلام لأحكام الواقع ـ أو عقليا يستلزمه تصحيح أحكام اللغة من نفى وإثبات ونقض وإبرام .

وابن جنى لم يخرج من جلده الاعتزالى فيما ذهب إليه من أن أغلب اللغة مجاز مثل عامة الأفعال ؛ نحو قام زيد وقعد عمرو ، بحجة أن الفعل يفاد منه دعوى الجنسية .

ومن العجب فى الحقيقة والمجاز ـ فى رأى الكاتب ـ أن يوصف اللفظ الذى يستعمله المتكلم بأنه أزيل عن موضعه ، والذى لا يستعمله بأنه أقر على أصله فى اللغة . وأعجب من ذلك حمل المتكلم على إرادة ما لا يريد ، وهو لا يريد إلا ما تضمنته كلامه الذى ينبغى التعويل عليه دون سواه .

وثبات الحقيقة هو قانونها الأول ؛ ولذلك نزل المجاز منها منزلة العرض من الجوهر . والعرض مبتلى ، لأنه متغير ، والجوهر معاق ، لأنه ثابت ، وكان تاريخه فى البلاغة تاريخا دراميا يقصر عن الحقيقة ؛ لأنه دونها فى التماسك ، ويفوقها لأنه فى مرتبة أعلى من حيث التأثير . وكأن الحقيقة استمدت ثباتها من وضع اللفظ بإزاء المعنى وتعيينه للدلالة عليه بنفسه لا بقرينة تنضم إليه ؛ وبهذا التعيين يستقر اللفظ فى المعنى كما يستقر الشيء فى حيزه ، ولا يجاوزه إلى سواه .

وإذا كان مما تناقلوه إجماعَ البلغاء على أن المجاز أبلغ من الحقيقة ، والكناية أبلغ من التصريح ، والاستعارة أبلغ من المجاز ، فقد كان مقتضى المبالغة فيها زيادة فى المعنى ؛ كما أن المبالغة فى « رحيم » بتحويل صيغته من فاعل إنما كان لزيادة الرحمة . غير أن عبد القاهر نفى ذلك فى كلام له أثبته الخطيب القزوينى واعترض عليه وأثار جدلا بين البلاغيين .

وإشكال المجاز أكبر من أن تأتى عليه المسكنات ، سواء فى البلاغة العربية أو فى البلاغة الأوربية ، التى يَحُدُّ المجاز فيها أيضا بالحقيقة التى أخذت حكم المعيار ولو لم تُعرف طبيعتها . والنظريات الحديثة لا تخرج عن كونها تهذيبا لهذا الحد ، فالمجاز فيها إنحراف وخروج على الأصل .

ومكمن الداء فى تقسيم الكلام إلى حقيقة ومجاز مغايرة الوضع للاستعمال ، وتصور وضع للفظ خارج الزمن ، ثم يطرأ عليه الاستعمال فيصير حقيقة أو مجازا ، أو لا يستعمل فتكون منه ألفاظ لا هى حقيقة ولا هى مجاز . والتقسيم لا يدل على وجود المجاز ولا على إمكانه ؛ لأن ذلك لا يأتى إلا إذا ثبت أن الألفاظ قد وضعت لمعان وضعا أوليا ، ثم نقلت منها إلى معان أخرى فى الوضع الثانى ؛ وهذا ما لا سبيل إلى العلم به . والثقة بالمجاز ثقة باللغة الشعرية كما تظهر عند الرومانتيكيين ومن قبلهم فيكو وكوندياك وروسو ؛ والمجاز عندهم هو الأصل وليس الفرع ؛ القاعدة وليس الاستثناء . فاللغة الأولى عندهم هى اللغة المجازية وهى كذلك عند الشعراء .

● وينتقـــل رجاء عيد فى هذا التطواف النقدى فى تراثنا العربى إلى مشكلة « بواكير المصطلحات النقدية : قراءة فى طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحى » ، ليتتبع تلك المصطلحات النقدية ، ويبسط ماحملته من مفاهيم ومبادىء نقدية ، من خلال تحليل استخدامات ابن سلام لها فى السياقات المختلفة ، وليقدم لنا ـ فضلا عن ذلك ـ بعض صور تطوراتها الدلالية فى تاريخ النقد العربى القديم لدى بعض من جاء من النقاد بعد ابن سلام .

ويركز الباحث على الجوانب المختلفة للمصطلح ، فيتناول أصوله الفكرية ، ومصادره التاريخية ، ومدلوله اللغوى ، وعلاقته ببعض المصطلحات الأخرى ، وجوانبه الفنية التقنية التى قد تتعدد وتتسع أو تتحدد وتضيق ؛ ووظائفه النقدية وما يتعلق بها من قضايا وظواهر ثقافية ، ومبادىء تنظيرية ، فضلا عما نتج عنها من الجهود التطبيقية . ويكشف لنا الكاتب من خلال ذلك عن قيمة ابن سلام وجهده النقدى وفضله على من جاء بعده ، كما يكشف لنا عن جوانب السلب والإيجاب فيما يحمله المصطلح من قيم ومعايير نقدية ، أو فيما صحب استخداماتها المختلفة من صور الصواب والوضوح ، أو ما شابها من صور الغموض والقصور .

ولما كانت هذه المعالجات التحليلية المتشابكة لأبعاد المصطلحات النقدية ضرورية للماضى والحاضر على السواء ، فإن « فصول » ستخصص أحد أعدادها القادمة لهذه القضية ، مما يجعل دراسة « بواكير المصطلحات » « باكورة » له .

● ونختتم ملف هذا العدد المخصص للتراث النقدى بتقديم فلذة مهمة من قلب هذا التراث لم تر النور من قبل ، وتتمثل فى كتاب العروض للأخفش ؛ تحقيق ودراسة سيدالبحراوى ومراجعة محمود على مكى . ويقدم المحقق دراسته عن العروض العربى فى ضوء هذا الكتاب ، فيوضح أهميته من خلال بحث الأصول الفنية والمنهجية والمعرفية التى يتضمنها ويقوم عليها اعتمادا على عدة أمور : الأمر الأول : أنه أقدم كتاب يصلنا حتى الآن فى أصول العروض العربى ؛ فالأخفش كان معاصراً للخليل ، وكتاب الخليل نفسه مفقود .

والأمر الثانى : أنه يكشف لنا عن الأساس الذى قام عليه العروض بصفته علما يدرس إيقاع الشعر العربى ، وأيضا الأساس الذى يقوم عليه هذا الإيقاع ذاته من وجهة نظر العروض العربى القديم . وهنا نجد لأول مرة نصوصا واضحة تؤكد الأساس الكمى لإيقاع الشعر العربى .

أما الأمر الثالث فهو أن هذا الكتاب يبين القضايا الخلافية التى كانت مثارة عند وضع الخليل للعروض ؛ ومن هذه القضايا المهمة دوائر الخليل ، التى لايذكرها الأخفش صراحة ، ولكنه يعترض على فكرة أصلية جوهرية ماثلة فى منهج تكوينها ، هى مسألة الأصل

والفرع . وهذه المسألة لاتكشف لنا فحسب – كما يرى الباحث – عن الخلاف بين الأخفش والخليل بوصفهما لغويين بصريين ، بل تحيل كذلك إلى خلاف عقائدى ، قد تكون له نتائج بالغة الخطورة فى إعادة تقويم عمل الأخفش فى المجالات المختلفة ،إذ اتضح أن الأخفش كان من أتباع أبى شَمِر القدرى المرجىء .

من هنا جاءت أهمية هذا الكتاب ، التى تحاول الدراسة تأكيدها ، والتى تنطلق من إبرازه الأساس الصوتى للعروض ، لتصل إلى بيان الخلاف العقائدى والسياسى الذى كان كامنا وراء الاتجاهات العلمية فى كثير من العلوم العربية ، وبخاصة إبان نشأتها ؛ وهذا ما يجعل كتاب الأخفش وثيقةتراثية ذات دلالات تاريخية كبيرة الأهمية .

وبهذا تكتمل الآن دورة البحث فى تراثنا النقدى ، دون أن تستنفد بأى حال مشكلاته وقضاياه ، بل لعل نجاحها إنما يكمن فى قدرتها على إثارة الاهتمام به ومواصلة الاكتشاف له ، ومعاودة النظر فيه ، بعيون متجددة ، ومناهج متعددة ، وتقدير علمى أصيل .

التحرير



العدد القادم

من مجلة « فصول » عن

« جماليات الإبداع والتغير الثقافى »

●

المحاور القادمة

- « الشعـــر العـــربى الحـــديث »
- « النقـــد الـعـــربى الحـــديث »
- « قـضيـــة المـصـــطلح الأدبى »

فان جيلدر

بدايات النظر في القصيدة

ترجمة: عصام بهي

تقديم

تتوزع الدراسات الحديثة للنقد العربي القديم في اتجاهات عدة؛ فقد يُدرس بدراسة كتبه المصادر، أو يُدرس بدراسة رجاله وآرائهم في قضاياه، أو بدراسة مسائله الأساسية نفسها. وهذه الدراسات جميعا ــ على تنوعها ــ تقوم ــ من وجهة أخرى ــ إما على منهج تاريخي، يهتم في المقام الأول بعملية رصد وتتبع ووصف ــ إذا صحّ التعبير ــ لهذه المصادر وهؤلاء الرجال وآرائهم؛ أو هي تقوم ــ في أعمال أخرى ــ على منهج تحليلي يحاول تعرّف جذور المشكلات الأساسية التي واجهت نقدنا القديم، سواء كانت هذه الجذور كامنة في الإبداع أو في الحياة العربية نفسها، في البادية أو في بيئاتها الحضرية بعد نشأة الدولة العربية، وتعرّف جذور الآراء المطروحة حول هذه القضايا، من خلال الجمع والتصنيف والتحليل، ومحاولة التعليل بربط «الفكر الأدبي» ــ إذا شئنا أن نقول ــ بمظاهر «الفكر» الأخرى في الحياة العربية، من علوم الدين والعقائد، إلى السياسة والاجتماع.. وغيرها.

ولا ينكر أحد من العاملين في هذا الحقل الجهود التي قام بها المستشرقون، منذ القرن الماضي، في دراسة النقد العربي القديم، أو التنقيب عن نصوصه الغائبة حتى العثور عليها، ثم تحقيقها ونشرها، لتكون متاحة للدارسين العرب والأجانب معا، حتى إن كثيرا من نصوص النقد العربي القديم لم تعرف إلا بنشراتهم، ولا يمكن مناقشتها ــ أو مناقشة كثير من قضايا هذا النقد بعامة ــ دون أن نأخذ في الحسبان آراءهم فيها أو «قراءاتهم» لها. وقد نسلّم بأن كثيرا من «قراءاتهم» وآرائهم تحتاج إلى المناقشة والمراجعة، لكننا لا نستطيع أن ننفي عن الجانب الأعظم منها اتصافه بالمحاولة الدائبة لتوخي الأمانة العلمية، والحيدة، وصدق المحاولة، وجدّة المناقشة وطرح القضايا. ولعل هذا ما يجعلنا في حاجة دائمة إلى مراجعة دراساتهم في الأدب العربي بعامة، ودراساتهم المتصلة بالتراث العربي ــ الإسلامي بخاصة، لتحقيق هذا الهدف المزدوج: أن نفيد من مناهجهم في الدراسة، وطرحهم للقضايا وآرائهم فيها؛ وأن نناقش هذا كله ــ في الوقت نفسه ــ مناقشة موضوعية هادئة، تردّ ما هو واجب الردّ، أو تقوّم ما ينبغي تقويمه، أو تكشف ما عند بعضهم من زيف أو تعصّب.

والمقال الذي بين أيدينا هو الفصل المعنون بـ: Beginnings ــ الثاني ــ من كتاب Beyond the Line, Classical Arabic Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem «وراء الخطّ [آراء] النقاد العرب القدماء في ترابط القصيدة ووحدتها»، ومؤلفه المستشرق السويدي (؟) فان جيلدر G. J. H. Van Gelder؛ والكتاب طبعة بريل ــ ليدن، E. J. Brill, Leiden ١٩٨٢.

والمشكلة الأساسية المطروحة على الكتاب، كما هو اضح من عنوانه، مشكلة: آراء النقاد العرب القدماء في ترابط القصيدة ووحدتها. ومن ثَم يهتم هذا الفصل بهذه المشكلة في بدايات النقد العربي، سواء عند الذين لم يدركوا عصر التدوين ــ في صدر الإسلام وعصر بني أمية الأول ــ أو عند أوائل النقاد العرب وشعرائه الذين دونوا آراءهم النقدية؛ فهو يقف ــ في هذا الفصل ــ عند أهم القضايا التي تطرحها بنية القصيدة العربية القديمة ليستطلع الآراء ــ بعامة ــ في

هذه المرحلة من تاريخ النقد العربي ــ حول القصيدة : الطول ، والتناسب ، والترابط ؛ ثم يقف عند المطالع أو افتتاحيات القصائد ؛ ثم أبيات الانتقال أو التخلص ، بوصفها أهم المشكلات النقدية التي يثيرها تعدد الأغراض في القصيدة العربية . وبعدها يقف عند الآراء المطروحة حول هذه الموضوعات ــ المشكلات في كتب : الجاحظ ، وثعلب ، وابن المعتز ، وإسحق بن إبراهيم ، ثم ابن طباطبا ، محللا هذه الآراء والمصطلحات المستخدمة في طرحها ، وموازنا بينها وبين ما سبقها ــ وأحيانا ما لحقها ــ ليكشف عن إضافة كل واحد منهم إلى بحث المشكلة . فهو يعتمد أساسا على التحليل والموازنة ، دون أن يفقد السياق التاريخي عنده تواصله ، جامعا إلى وحدة القضية التي يدور حولها كتابه ، تحليله للكتب التي يقف عندها ، واحداً واحداً .

ولعل أول ما يلفت النظر عنده ، قراءته الدقيقة للنصوص ، وقدرته على تحليلها في سياقها داخل الكتاب الأصل الذي وردت فيه أصلا ، من جهة ، وتحليلها في سياقها التاريخي من جهة أخرى ، بحيث يتمكن من الموازنة بين الآراء ، السابق منها واللاحق ، والكشف عن التأثرات ، أو التحولات في الآراء . كما تكشف هذه القراءة عن دقتها أيضا في مقابلة الروايات في الخبر الواحد ، والالتفات إلى أدقّ الخلافات بين الروايات المختلفة للخبر الواحد ، وهو ما يصل به إلى قراءة ــ كما أشرت ــ تدعو إلى تقدير دقتها ، وإلى احترام ما يترتب عليها من آراء يطرحها بين الحين والآخر ، مسلحا بذخيرة من مصادر النقد العربي القديم ــ الأصول ، التي فاقت في هذا الفصل الثمانين مصدراً ، مع مراجع عربية حديثة ، ومراجع كتبها أساتذة مستشرقون سبقوه إلى هذا المجال .

وبإزاء هذا الجهد الذي بذله الرجل ، كان لابد للترجمة أن تمرّ بصعوبات قد لا تقلّ إجهاداً . ولعل أكثرها إجهاداً كان هو الخطوة الأولى المسلّم بها في ترجمة مثل هذا العمل ؛ أعني العودة إلى مصادره العربية القديمة جميعا . وكانت صعوبة العودة في أننا عدنا إلى طبعات لها ليست هي الطبعات التي عاد إليها ، بل أحيانا ــ وهذه نادرة ــ إلى تحقيق لكتاب غير التحقيق الذي عاد إليه ؛ لكن ظلّت النصوص ، في الأصل والترجمة ، هي هي فيما أقدّر . ولابد من الإشارة ــ للأمانة ــ إلى أنني لم أعثر على الطبعة التي رجع إليها لكتاب « حلية المحاضرة » للحاتمي ، وقد عاد إليه عدّة مرات ؛ الأمر الذي اضطرني إلى ترجمة النصوص عنه ، مع محاولة صياغتها في صورة أتصوّر أنها أقرب ما تكون إلى الصياغة العربية القديمة .

والفصل عدد صفحاته في الأصل خمس وأربعون صفحة ، وضع الرجل عليها سبعة وثلاثمائة هامش ، وهو عدد ــ في قياسنا ــ كبير ، فضلا عن أن استيفاء الهوامش إلى آخر المقال في الطبع تزعج القارىء بقطع القراءة كثيرا ، مع التسليم الكامل بأهمية الهوامش للباحث المهتم بالموضوع . فكان الحل الذي ارتحت إليه أن نقلت الهوامش التي تحيل إلى صفحة في المرجع فحسب إلى المتن ، مبقيا الهوامش التي تفيد الدارس إلى مصادر أخرى ، أو إلى دراسات عربية أو استشراقية حديثة ، والهوامش التي تحقق مواضع وجود نص أو خبر في مصادره ، أو الموازنة بين صورة الخبر في مصادره المختلفة ، والخلافات في الروايات .. الخ . لكني ــ بعد هذا كله ــ اضطررت إلى الاستغناء عن عدد من الهوامش ، كلها ــ تقريبا ــ تسجل ملاحظات على ترجمات استشراقية سابقة لنصوص عربية ، أو تحيل على مواضع أخرى من الكتاب ــ غير هذا الفصل .

ولعل الفرصة تتاح لي لإنجاز ترجمة كاملة لهذا الكتاب ــ بدأتها سلفا ــ تستكمل فيها هذه المواضع جميعا إن شاء الله .

١ - القصيدة : الطول ، والتناسب ، والترابط

« وللشعر والشعراء أولٌ لا يوقف عليه ، وقد اختلف في ذلك العلماء ، وادّعت القبائل كلّ قبيلة لشاعرها أنه الأول ؛ ولم يدّعوا ذلك لقائل البيتين والثلاثة ؛ لأنهم لا يسمّون ذلك شعرا ... »[١] .

عمر بن شَبّة (ت ٢٦٤ هـ/٨٧٧ م)

أنتج العرب مبدئيا ــ استناداً إلى النقاد العرب القدماء ــ شعراً من وقت لآخر ، أبياتاً قليلة في كل مرة ، كلما نشأت المناسبة[٢] ، وهي عادة لم يتخلوا عنها أبدا . لكنا نجد ألا أحد من النقاد اهتم بشخصية أول مبدع لـ « أول بيت من الشعر »[٣] ، في حين كان ابتكار القصيدة موضوع نزاع ، ونسبه علماء عدة إلى شعراء مختلفين . والمهلهل بن ربيعة وامرؤ القيس يذكران في أغلب الأحوال[٤] . هذا الاضطراب الكبير في [هذا] الجدال يمكن تفسيره جزئيا فحسب بالتنافس بين القبائل والعلماء ؛ وهو إلى حدّ ما نتيجة لغموض المصطلح الذي كان مستخدما وتعارضه ، ليس في الفترة المبكرة فحسب بل خلال تاريخ النقد العربي القديم (الكلاسيّ) . ففي الفقرة المقتبسة آنفاً كل من « شعر » و « قصيدة » في الأصل شعر . وبيتان أو ثلاثة أبيات موحدة القافية ربما عُدّت ، أو لم تُعدّ ، قصيدة ، لكن لم ينكر ناقد أنها شعر[٥] . ومصطلح قصيدة يستخدم ، أحيانا لأيّ قصيدة ، وفي أحيان أخرى لقصائد ذات حدّ أدنى معين من الطول ، الذي حُدّد بين الحين والآخر بعدد معين من الأبيات[٦] .

ويبدو من الصعب إلى حدّ ما أن نوفق بين نقص الاهتمام بـ « أقدم بيت من الشعر » والانطباع العام الذي يجمعه المرء من النقد والنظرية [الأدبية] العربيين : استغراق في الأبيات المفردة أو المقطوعات القصيرة ، وعرض واضح للآراء النقدية التي قيلت إجابات عن السؤال المطلق مَنْ أشعر الناس . ويكفي دائماً تقريبا بيت أو أبيات

قليلة لـ « أفضل شاعر » على سبيل الاستشهاد . غير أن هؤلاء الذين طرحوا السؤال لم يتوقعوا مناقشة مسهبة وشاملة ؛ فكل ما أرادوا سماعه بيت أو مقطوعة مُرْضية . ولو حُذِف هذا ، لما كانت الإجابة عن السؤال مُرْضية[٧] . وكان البيتِ المفرد أو المقطوعة موضوعا لنقد تفصيلىّ ـــ لغوىّ فى الغالب ـــ واسْتُخدم فى مناقشة ضليعة وذكية ، على سبيل المَثَل ، أو الحكمة ، أو التهكم ، أو السبّ . ومع ذلك ، فحينها كان إنتاج الشاعر موضوعا لحديث عام ، كانت القصيدة تأتى بوصفها وحدة المناقشة . والشعراء العظام ، أو الذين يرغبون فى أن يُعدّوا منهم ، يقدمون جملة شعرهم فى شكل قصائد . ومجموع إنتاج الشاعر يعبر عنه عددُ القصائد أكثر من عدد الأبيات التى صنعها ؛ أما الذين اهتموا بالكتب فحسب ، كابن النديم ، فيقدمون عدد الصفحات فى الديوان بدلا من [عدد] القصائد . وبالمثل تُحسب الكميات الكبيرة من الشعر المختزنة فى ذواكر الرواة والنقاد عادة بالقصائد . وقبل تمزيق أوصال القصائد القديمة فى المختارات والأعمال الأدبية الأخرى ، جُمعت دواوين القبائل والشعراء الأفراد بداية من القرن الثانى [الهجرى] الثامن [الميلادى] فصاعدا . ولم تكن القصائد فى هذه الدواوين ممزقة ؛ بل يبدو أن العكس هو الذى حدث بين الحين والآخر ، لأن قصائد لا بأس بها تعطى الانطباع بأنها مرقعة من أكثر من قصيدة واحدة . فمعلقة عمرو بن كلثوم تبدو باستهلال جديد مع البيت : قفى قبل التفرّقِ[٨] ؛ وتبدو كل من قصيدة سُويد بن أبى كاهل الشهيرة اليتيمة[٩] وقصيدة للمرّار [بن منقذ][١٠] مكونة من قصيدتين[١١] . ومن بين أقدم كتب المختارات ، الكتابان اللذان كانا أكثرها شهرة ويحتويان فى جملتها أو فى معظمها على قصائد وهما المعلقات والمفضليات .

بيد أن هذا يوضح أهمية القصيدة للذين نَظَموا الشعر ، أو نقلوه ، أو جمعوه ؛ لأننا لا نجد آراء نقدية لعصور ما قبل الإسلام أو القرن الأول منه ، مهما تكن ، عن طريقة صياغة قصيدة معينة وكيف تتماسك أجزاؤها . فالقصيدة تُمتدح أو تُذمّ فى مصطلحات فجّة وعامة ، دون تحفظ ؛ أو على أساس من بيت مفرد . والمثل المشهور هو حكاية انتقاد أم جندب لقصيدة زوجها ، امرىء القيس ، فى الظاهر بسبب بيت واحد[١٢] . وتشير الآراء المبكرة ، التى يعود تاريخها فى الغالب إلى آخر القرن الأول للهجرة وبداية القرن الثانى ، إلى طول القصائد وتناسب أجزائها . ولأن أى شاعر له بعض المكانة يُتوقع أن يصنع قصائد ، فقد كان على هؤلاء الذين أوقفوا أنفسهم على [ضرب] الأمثال أن يسوّغوا عادتهم بين الحين والآخر . والشاعر المخضرم أو الإسلامى المبكر ، أبو المهوِّش[١٣]حين سئل : لم لا تطيل الهجاء ؟ أجاب « لم أجد المثل السائر (النادر) إلا بيتا واحداً »[١٤] . وتُعزى أقوال مشابهة إلى الحطيئة[١٥] ، وعَقيل بن علافة[١٦] ، وعبد الله بن الزبعرى[١٧] ، والفرزدق[١٨] . وليس مصادفة تماما أن يَظْهر الحطيئة والفرزدق ، وكلاهما مشهور بشعره الهجائى أو الساخر ، كما [يظهر] عقيل المشاكس فى هذه الأخبار ؛ لأن صلة الهجاء بالإيجاز واضحة . لكن هناك قولا لجرير يناقض الرأى السائد : « . . إذا مدحتم فلا تطيلوا الممادحة ؛ فإنه يُنسى أولها ، ولا يُحفظ آخرها ، وإذا هجوتم فخالفوا »[١٩] ، وأضاف إليه ، طبقا لرواية أخرى ؛ « لأن الناس لا تملّ سماع الشرّ »[٢٠] .

ولم يترك طول القصيدة وحده لفطنة الشاعر ؛ فقد كانت له حرية كبيرة فى ترتيب أغراض القصيدة وطول أجزائها . وكانت النماذج القياسية لأنماط معينة من القصيدة مصطلحا عليها ، وإلزامية . وكان من النادر أن توضع هذه العادات موضع تساؤل حتى ظهور الشعر المحدث ، ولم تصلنا أىّ احتجاجات ضد هؤلاء الذين انحرفوا عن المعايير . فالفرزدق يتحدث فى استخفاف عن غرض بكاء الديار[٢١] ، وكثير من قصائده هو نفسه يفتقر إلى مقدمة ؛ ولا جدال فى أن القصيدة المعيارية غائبة عن ديوانه[٢٢] . بل كان الخليفة الوليد ابن يزيد أكثر صراحة بعد ذلك بعدّة عقود حين تلا قصيدة صغيرة تسخر من النسيب التقليدى[٢٣] ، وهو موقف أصبح مميزا فى عمل أبى نواس . لكن مضمون مقدمة القصيدة التقليدية البدوية هو الذى كان موضوع هذه الدعابات والمحاكيات الساخرة ، وليس الطابع المركب للقصيدة . ولا يبدو أن أحداً رفض الربط المعتاد فى قصيدة واحدة ، بين هذه الأغراض المتباعدة كالنسيب والهجاء ، كما نجد فى شعر جرير ، مثلا .

وقسم النسيب فى معلقة امرىء القيس يستغرق أكثر من نصف القصيدة ؛ فى حين كانت أربعة أبيات عن زُنَيْبة ، فى قصيدة من خمسة وأربعين بيتا ، (المفضلية ٩) كافية لمتمم بن نويرة . مثل هذه التطرفات ، التى يمكن أن نجدها فى كل أقسام القصيدة ، لم تثرْ أى نقد إلا فى الحالات التى شعر فيها المخاطب بالقصيدة أنه أُهين بسبب عدم التناسب فى القصيدة . فحين مدح ذو الرمة الخليفة عبد الملك بن مروان « لم يمدحه فيها ولا ذكره إلا ببيتين ، وسائرها فى ناقته . فلما قدم على عبد الملك بها أنشده إياها . فقال له : ما مدحت بهذه القصيدة إلا ناقتك ، فخذ منها الثواب »[٢٤] .

ورفض نصر بن سيار (ت ١٣١/٧٤٨) قصيدة من شاعر رجز فيها مئة بيت للنسيب وعشرة أبيات فحسب للمديح . وليُلْزِم الشاعر نفسه مقدمة أكثر اعتدالا ، عاد بمحاولة أخرى تبدأ هكذا :

هل تعرفُ الدارَ لأمّ الغَمْرِ؟
دَعْ ذا وحبِّر مدحةً فى نصرِ ![٢٥]

وكل من الخليفة والوزير شغوف بالشعر ، لكن ملاحظاتها تعبير عن الكبرياء المجروحة أكثر من كونها نقداً شعرياً[٢٦] . ولم ترد هذه الملاحظات [فى سياقات] تعضد أفكاراً عن التناسب فى القصائد بعامة إلا بعد وقت متأخر .

ومن بين الأخبار التى تعود إلى حقبة مبكرة ـــ وكان النقاد المتأخرون يستخدمونها ـــ خبران لهما أهمية خاصة ؛ إذ يدلاّن على أن ترابطا معينا بين أبيات القصيدة كان مطلوبا :

فقد قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء : « أنا أشعر منك ! » . قال : « وبم ذاك ؟ » قال : « لأنى أقول البيت وأخاه وأنت تقول البيت وابن عمه »[٢٧] .

أما الآخر فيجرى على النحو التالى :

قال عبد الله بن سالم لرؤبة (ت ١٤٥/٧٦٢) : مُتْ يا أبا الجحّاف إذا شئت . قال : وكيف ذاك ؟ قال : رأيتُ اليوم عقبة بن رؤبة ينشد شعراً له أعجبنى . قال : فقال رؤبة : نعم ، ولكن ليس لشعره قران[٢٨] .

ولا تحوى الحكايات لسوء الحظ أى شرح أو تفسير . فليس واضحاً تماما كيف ينبغى أن تفسر كلمة قِران[29] ؛ وثمة كلمات أو تعبيرات عدّة يبدو أنها تشير إلى الترابط بين أكثر من بيت واحد (نسج ، تلاحم الأجزاء ، مثلا) ، ومع ذلك فهى مطبّقة على بناء البيت الواحد فحسب . ومهما يكن الأمر ، فربما كان ابن قتيبة على حق ، فى هذه الحال ، حين يوضح : « يريد أنه لا يقارن البيت بشبهه » . والجاحظ يقتبس القصة أولاً فى فقرة عن اقتران الألفاظ[30] ؛ ويظهر من النصّ أن فى ذهنه بناء البيت المفرد[31] . بل إنه يحكى القصة مرة ثانية وثالثة ، قبل الخبر عن عمر بن لجأ وبعده مباشرة . وهو يشرح قران ، فى غموض ، على أنه « التشابه والموافقة »[32] ، بين الأبيات بالتأكيد : « وجعل البيت أخا البيت إذا أشبهه وكان حقه أن يوضع إلى جنبه »[33] . بهذه الكلمات يعلّق الجاحظ على الحكاية الأخرى ، لكنها بالنسبة إليه تحملان المغزى نفسه .

والقران لم يكن مصطلحا فنياً ، ولم يتطور إلى مصطلح فنى . فالعرب استخدموا فى الفترة المبكرة النزر اليسير من المصطلحات الفنية ، ولكن واحداً منها لم يُشِرْ إلى بناء القصيدة ، أو إلى العلاقات بين أبياتها وأجزائها . مثل عيوب القافية ، طبقا لبشر بن المعتمر (ت ٢١٠/٨٢٥)[34] ؛ « فقد ذكرت العرب فى أشعارها السناد والإقواء والإكفاء » . ويضيف « ولم أسمع بالإيطاء » (الذى يدرج عادة مع [العيوب] الأخرى منذ الخليل) . ويختلف الإيطاء ، وهو تكرار كلمة القافية فى القصيدة نفسها[35] ، عن المصطلحات الأخرى فى كونه الوحيد الذى يجاوز المستوى الصوتى للتغيرات فى حروف العلّة أو الحروف الساكنة . والظهور المتأخر لمصطلح إيطاء يبدو وقد دحضه بيت ينسب لعلىّ بن خليل البَرْذَخت[36] ، المعاصر لجرير ، يستخدم فيه الإقواء ، والإكفاء ، والإيطاء بروح مرحة لكنها فنية[37] . مهما يكن الأمر ، فهذا البيت منسوب فى مصادر أخرى إلى « شاعر محدث »[38] أو إلى حمّاد عجرد[39] أو إلى صديقه مُسَاوِر الورّاق ؛ فهناك سبب إذن للاعتقاد بأن كلمة إيطاء أصبحت مصطلحا فنياً فى مكان ما خلال منتصف القرن الثامن [الميلادى] أو فى النصف الثانى منه .

ويندر استخدام المصطلحات الفنية فى الشعر المبكر (قبل المحدث) . ومن الحق ، أن هناك عدداً لا بأس به من الأبيات موضوعها الشعر نفسه ، لكنها ليست تعبيرا عن تأمل الشاعر لفنه بقدر ما هى نتيجة لوظيفة الشعر . إن الشاعر يكرس نفسه لقصائده ، ويهدد بأن يرسل أهاجيه ، ويريد أن يحمل الناس قصائده رسالةً ؛ وقد يقول هذا صراحة . بل ربما يستخدم كلمة قصيدة ، لكن دون أن يشير إلى أنها أحرزت المعنى الفنى لـ « قصيدة طويلة ، أو متعددة الأغراض »[40] . وقد نتجت الملامح الأساسية للشعر المحدث عن وعى الشاعر الحاد بالمادة الوسيطة . فالزخارف الأسلوبية يبحث عنها لذاتها ، والشاعر ، الذى كان يتلقى فى الغالب تدريبا لغويا ، أُغرى فى يُسْر للتعبير عن وجهات نظره فى فنه فى سياق قصيدته . ومع بقاء شكل القصيدة استمرّ موضوع نَذْر [الشاعر] نفسه [لقصائده] ، وهو [موضوع] صريح بخاصة فى الشعر « الكلاسىّ المحدث » [شعر المحدثين] . وتحتوى قصائد عدّة لأبى تمام أو البحترى على فقرة ، فى آخر القصيدة عادة أو قريبا منها ، تصف القصيدة نفسها أو تشير إليها[41] .

٢ ـ الأبيات الافتتاحية [المطالع]

وقد نشط النقد الأدبى مع ظهور الشعر المحدث فى العراق فى القرن الثامن [الميلادى] ، ونشط الشعر بدوره إلى حدّ ما بالدراسات اللغوية ، التى كان النقد أحد فروعها . ولعدّة أسباب ، « كان الشاعر العربىّ واللغوىّ قريبيْن وحليفين طبيعيين »[42] . ويبدو أن حمّاد عجرد ، الذى ربما كان صاحب البيت الذى يشير إلى الإيطاء ، تعرّف إلى اللغوى أبى عمرو بن العلاء (ت . حوالى ١٥٤/٧٧٠) (الأغانى ٩/٣٥٠) ، الذى ينسب إليه أقدم تعريف معروف للإيطاء (لسان العرب : وطأ) . ويضيف [أبو عمرو] أن العرب لا تعدُّ الإيطاء عيبا فى الشعر[43] ، مضمنا أنه عُدّ عيبا فى الشعر المحدث . وربما كان أبو عمرو أول من امتدح قصيدة لمطلعها على وجه التحديد . إذ ورد فى **حلية المحاضرة** للحاتمى خبرٌ يمتدح فيه أبو عمرو خمسة أبيات للنابغة وعلقمة وامرىء القيس[44] . وفى خبر آخر ، حفظه العمل نفسه ، يقول : « أفضل مرثية ، ابتداءً وتبعاً ، هى قصيد أوس (بن حجر) ، التى تبدأ :

أيتها النفسُ أجملى جزعاً
إن الذى تحذرين قد وقعا[45]

ويقتبس بيتين آخرين [بعده] . وليس واضحا ما إذا كانت كلمة تبعاً تشير إلى هذين البيتين أم إلى بقية القصيدة[46] . فالبيت الأول وحده هو الذى يقدم شاهدا على المطلع الجيد فى مصادر أخرى عدة[47] . ولا يقدم واحد من هذه المصادر حكم أبى عمرو ؛ ومن جهة أخرى ، يُقتبس تعليق تلميذه الأصمعى أحيانا مرتبطا بهذه الأبيات[48] ، فى خبر آخر فى الحلية ، يزيد فينسب للأصمعى تفسيراً لحكمه :

لم يبدأ شاعر (قصيدة) بأفضل مما تبدأ قصيدة أوس بن حجر . . . (وتتلو الأبيات الثلاثة) لأنه بدأ الرثاء بلفظ نطق به على المذهب الذى ذهب إليه منها فى القصيدة ، فشارك مراده فى أول بيت . وهذا أعلى تقدير لشعر أو لشاعر . يقول : لأنه بدأ كلامه فى أوله بما دلّ على آخر غرضه :

أمِنَ المنونِ وريْبها تتوجَّعُ
والدهرُ ليس بمُعْتِبٍ من يجزعُ »[49] .

وهذا الخبر ذو أهمية كبيرة ، كما يشير بونيبكر Bonebakker [50] ، إذا كانت هذه الملاحظات تعود تعود إلى الأصمعى . ومهما يكن الأمر فهذا يعتريه بعض الشك . فمن الحقّ أن الحاتمى يترك الانطباع بأنه أكثر تدقيقا ويعطى أسانيد أكثر مما يعطى أغلب زملائه ، كما يبدو بلا دافع إلى أى تزوير[51] . لكن كلمه « قال » فى الفقرة تجعل من المقنع أن الجملة السابقة (« لأنه بدأ رثاءه ») هى فى الحقيقة تعليق أضافه الحاتمى أو أحد آخر من سلسلة الإسناد ؛ فإذا كان الأمر كذلك ، فليس هناك سبب لأن لا يكون التعليق الثانى (« لأنه ابتدأ . . ») إضافة متأخرة أيضا . ولا يمكن إثبات هذا مؤكداً ، ولكن من الملاحظ أن بين روايات هذا الخبر فى المصادر الأخرى تذكر أبيات أوس ، أو البيت الأول وحده ، بوصفها مطلعا جيداً ، دون تفسير ، فى حين يستشهد ببيت أبى ذؤيب فى مواضع أخرى من هذه الموازيات دون أن

يظهر حتى بوصفه شاهداً على حسن الابتداء فى مصادر أخرى ، على الرغم من أن القصيدة كانت مشهورة تماماً . حقاً ، إن فكرة أنه يتبغى أن يتنبأ المطلع بالغرض الرئيسى فى القصيدة لا يمكن أن نجدها ــ بعيداً عن هذا الخبر ــ حتى وقت متأخر جدا ، كما سنبين فيما بعد . وحين يرى المرء أن الحاتمى نفسه قد أدلى بأفكار صريحة عن ترابط القصيدة ، فلا يُستبعد احتمال أن تكون الملاحظات [المذكورة] إضافات من الحاتمى[٥٢] .

وأقدم نصّ يوصى بتنبؤ المطلع بالغرض الرئيسى لا يشير إلى الشعر بل إلى النثر . ففى تعريف للفصاحة والبلاغة ينسب إلى ابن المقفع ، يقول :

« وليكن فى صدر كلامك دليل على حاجتك ، كما أن خير أبيات الشعر البيتُ الذى إذا سمعت صدره عرفت قافيته . . »[٥٣] .

ولأن لفظة كلام غامضة فليس واضحا تماما ما إذا كان ابن المقفع يتحدث عن الكلام كله أو جملة واحدة أو فقرة . والمحتمل أن الأول هو المقصود ــ فهكذا فسّر الجاحظ كلامه ـ وفى هذه الحالة فإنه ذو دلالة أن يأخذ ابن المقفع البيت لا القصيدة على سبيل المقارنة . فلم يقارن بناء القصيدة ببناء عمل نثرى حتى وقت متأخر ، [كما سنرى] .

على أى حال ، فهناك دليل على أن أبا عمرو والأصمعى فى الخبرين المشار إليهما ربما كانا يهتديان بفكرة التنبؤ anticipation [براعة الاستهلال] ، وإن لم يذكراها صراحةً . ففى الحالتين كانت الأبيات التى امتدحاها مطالع رثاء ، وفى الحالتين تبدأ القصيدة ، كالمعتاد ، بالموضوع الرئيسى دون نسيب يتقدمه . وهذا ما يمكن أن يقال أيضا عن مثال آخر مبكر : إذ يمتدح محمد بن حازم الباهلى ، الذى عاش فى النصف الأول من القرن التاسع[٥٤] ، بيتا لأبى تمام يفتتح مرثية أيضا[٥٥] . لكن ربما كان هذا مجرد مصادفة ؛ فالأصمعى كان له « ميل إلى الرثاء العاطفى المثير »[٥٦] ؛ ويبدو أن الباهلىّ ، أيضا ، كان يفضل المراثى[٥٧] .

وقد امتدحت مطالع أخرى لقيمتها الذاتية فحسب فيما يبدو ؛ كبيت النابغة المشهور الذى ذكره أبو عمرو :

كِليني لِهَمٍّ يا أُميمةَ ناصِبِ ... وليلٍ أقاسيه بطىءِ الكواكبِ

والشطر الذى يورده الأصمعى للأعشى[٥٨] ؛ وأربعة أبيات للقَصّاقّ (ت حوالى ٢٤٧/ ٨٦١) أعجب بها أبو هفّان (ت ٢٥٥/ ٨٦٩)[٥٩] . وفى هذه الأخبار جميعاتُمتدح الأبيات صراحة بوصفها ابتداءات ، « مطالع » ، تظهر أن النقاد كانوا واعين بأهمية البيت الأول فى القصيدة : بيت يكون عادة محمّلا بالعاطفة ، ويوسم صراحة بالتصريع ، ويشار به إلى القصيدة ، لأن قصائد قليلة هى التى حملت اسما أو عنوانا .

٣ ـ أبيات الانتقال [التخلّص]

فى القصيدة متعددة الأغراض Polythematic لا يكون المطلع الموطن الوحيد ذا الأهمية البنائية ، لأن الانتقالات بين الأغراض تستحق انتباها خاصا أيضا ، من الشعراء والنقاد على السواء . وفى غرض واحد ، كالمديح مثلا ، يمكن تمييز عدة أغراض فرعية ، كشهامة الممدوح ، وكرمه ، وحكمته ، كلٌ مع المعانى motifs المناسبة له ؛ والقاعدة أن الانتقالات بين هذه الأغراض الفرعية ومعانيها ليست لافتة للنظر إلى حد كبير . ففى قصيدة تحتوى على النسيب ، والرحيل ، وموضوع ختامى ، يتمّ الانتقال من النسيب إلى الرحيل عن طريق « عنصر رابط »[٦٠] . ففصل الارتحال يسوّغ حين يعلن الشاعر عزمه على أن يتابع فى قصيدته ، محبوبته الراحلة ، أو ، على النقيض من ذلك ، أن يتخلى عن أفكار الحب وأن يتعزى بالرحلة أو بجمله . [وذلك] لأن الشاعر، «الذات الغنائية Lyrical I»[٦١]، حاضرة جدا فى كل النسيب والرحيل ، وبسبب التواصل فى المكان والزمان ، لا يكون الانتقال عادة مفاجئا للغاية أو لافتا للنظر . والأمر نفسه يصحّ حين يكون الموضوع الرئيسى الفخر ، « مدح الذات » ، إذ لا تكون ثمة حاجة إلى عنصر رابط ؛ لأن الرحيل نفسه يعد جزءاً من الفخر . لكن ، حين يكون الموضوع الرئيسى مدحا لشخص آخر ، لا يستطيع حتى العنصر الرابط أن يخفى التباين بين الأجزاء .

وعلى الرغم من أن أغراض القصائد القديمة وبناءها ظل كما هو فى شعر المحدثين المتمدن ، فقد أصبح صعبا بشكل متزايد التظاهر بأن عبارة : « على هذا الجمل أرحل إلى فلان » كانت أكثر من أثر للحياة البدوية ، [وصارت] الآن خيالية . وقد بدأ الشعراء ، واعين بهذا ، فى ابتكار عناصر ربط جديدة ، وبدأ النقاد فى مقارنة مختلف أنماط الانتقال . وقد سخر أبو تمام من التعبير المتبذل « دع ذا » ، الذى استخدم ثم أسىء استخدامه[٦٢] ليكون علامة على بداية غرض جديد ، فى بيته : دع عنك دع ذا إذا انتقلت إلى المدح . . .[٦٣] ـ وكما يلاحظ الآمدى فهذا هو الموضع الوحيد لـ « دع ذا » فى انتقالات قصائد أبى تمام . وقد عرّض الطوسىّ ، المتوفى فى منتصف القرن التاسع ، بالتعبير فى روح ساخرة : « فحيثما رأيت دعْها فى شعر السيد (الحميرى) فَدَعْهُ ؛ لأنه لا يأتى بعده إلا سبُّ السلف أو بليّة من بلاياه » (مشيراً إلى شيعيّة السّيد المتطرفة)[٦٤] . ويبدو أن أقدم نص لناقد يعالج الانتقال إلى المديح هو فقرة لأبى عبيدة ، أوردها الحاتمى فى الحلية[٦٥] :

« إن أفضل تخلص للعرب (يعنى : الشعر القديم) عبّروا فيه من البكاء على الديار ، ووصف الجمال ، وتحمل النساء[٦٦] ، ومفارقة الجيران ، دون دع ذا أو عَدِّ عما ترى أو اذكر كذا ، من صدر إلى عجز ، من غير أن يتعدى الشاعر (هذه الحدود) أو يربط ([بيت] الانتقال) بما يليه ، هو بيت زهير

إن البخيل ملوم حيث كا ... ن ولكن الجواد على علاته هَرِمُ »[٦٧]

ويليها خمسة شواهد أخرى ؛ ثلاثة للأعشى وواحد لكل من حاتم وذى الرمة . والمحتمل أن الشاهد الأول وحده هو الذى ينتمى إلى الخبر الأصلى ؛ وهذا ليس أكثر منطقية فحسب (فأبو عبيدة يذكر « أفضل تخلّص ») ، بل قد يفسر أيضا حقيقة أن البيت الأول شائع فى أعمال النقد الأدبى بوصفه شاهداً على التخلص أو الاستطراد . فى حين أن الشواهد الباقية ليست إلا فى أعمال قليلة فحسب[٦٨] .

ويبدى بونبيكر بعض التحفّظ على صحة الخبر لكنه لا يذكر لماذا يشكّ فى « القدم المزعوم » له[٦٩] . إنه لمن اللافت ، حقا ، أن الحاتمى هو المؤلف الوحيد مرة أخرى الذى يقدم إسناداً يعود إلى ثقة قديم فيما يخصّ التخلّص . ولو كان [الخبر] حقيقيا ، فهو يكشف أن أبا عبيدة أعجب بانتقالات من نمطٍ أكثر حذقا من الصيغ السهلة من قبيل « دع ذا »[٧٠] ، بالرغم من أنه لم يُدِنْها . وجدير بالالتفات أنه يوصى بتخلّص يحتلّ بيتا واحداً ، مُضمِّناً أنه لا ينبغى أن تُستكمل الفكرةُ فى بيت آخـر enjambment [التضمـين] ، مثـلا ، مـن النمط (رحلت . . . // إلى فلان . .) . ولم يُدِن أحدٌ ، مع هذا ، مثل هذا الانتقال صراحة ، حتى فى مراحل متأخرة حين نوقشت أنماط مختلفة من التضمين . ومن الواضح أن أبا عبيدة كان معجبا بالتضاد الدقيق فى شطرى بيت زهير ؛ ونتيجة لهذا ، كان للبيت « حد point » ويمكن تلاوته والاستمتاع به خارج النصّ .

والخبر الذى ينسبه الحاتمى لأبى عبيدة يحتوى على أقدم وقوع لكلمة تخلّص بالمعنى الفنى technical الذى احتفظت به منذئذ . وقد استخدمها بمعنى مماثل إلى حد ما ثمامة بن الأشـرس ـ معاصـر أبى عبيدة[٧١] ، الذى امتـدح الأسلوب غير المتكلف للوزيـر جعفر بن يحيى : « . . ولا يـرتقب لفظا قـد استدعـاه من بُعْد ، ولا يلتمس التخلّص إلى معنىً قـد تعصّى عليه طلبـه . . »[٧٢] . والجـاحظ يتحدث ، بالمثل ، عن التخلّص إلى غريب المعانى[٧٣] . ومهما يكن الأمر ، فالمصطلح لم يكن يستخدم غالبا فيما يخصّ الشعر خلال القرن التاسع [الميلادى] . فثعلب ، الذى نقل نسخة مختصرة من وصف أبى عبيـدة للتخلّص (القـواعـد ، ٦٠) ، لا يـذكـر المصطلح ، ويتحدث بدلا منه عن الخروج ، وهو ما فعله ابن المعتز فى البديع (ص ٦٠) ، على الرغم من أنه يستخدم تعبير التخلّص من النسيب إلى المديح فى طبقات الشعراء المحدثين (ص ١٨١) .

وتعرف بيت يشمل التخلّص يكـون سهلا عـادة ، حتى حين لا تدمغه صيغة من قبيل دع ذا ، لأنه يحتوى دائما على إشارة إلى شخص أو أكثر ، وهو أكثر شيوعا من عدم الإشارة إليه بـاسم شخصى . ولهذا ، يمكن تمييز هذا البيت ، وهذه قاعدة ، حتى دون النص الذى ورد فيه . ومع ذلك ، فثمة استثناءات . إذ يذكر شاعر ، بين الحين والآخر ، اسما على سبيل المقارنة ، بمعنى ساخر غالبا . ولم يُعطِ أبو تمام مَثَلا فحسب ، بل صكّ أيضا مصطلحا لهـذه الصورة اللفظية . إذ يحكى تلميذه البحترىّ أن أبا تمام قرأ عليه قصيدة قصيرة من أربعة أبيات تصف فرسا ، وتنتهى على النحو التالى[٧٤] :

فـلـو تـراهُ مُـشـيـحـاً والحـصـى زِيَـمٌ
بـيـن الـسـنـابـكِ مِـن مَـثْـنَى ووُحـدانِ
أيـقـنـتَ ـ إن لم تَـثَـبَّـتْ ـ أنّ حـافـره
مـن صـخـر تَـدْمُـر أو مـن وجـه عـثـمـانِ

ثم قـال [أبو تمـام] لى : ما هـذا الشعر ؟ قلت : لا أدرى ، قـال : هذا المستطرَد ، (أو قال الاستطراد) ، قلت : ومـا معنى ذلك ؟ قال : يُرى أنه يريد الفرس ، وهو يريد هجاء عثمان[٧٥] .

وقد ترجم فون جرونيباوم المستطرَد والاستطراد بـ (القصيدة) المستطردة digrissing و « استطراد digrission » . والاستطراد ، حقيقـة ، جـاءت لتعنى « العـدول عن المـوضـوع فى الحـديث أو الكتابة » ، وهو ما يصف وصفا ملائما الصورة اللفظية فى أبيات أبى تمام . ومع هذا ، فقد استخدم أبو تمام المصطلح بمعنى مختلف إلى حدّ ما ، لأنه لم يعدل مؤقتا عن الموضوع الأسـاسى بتقديم apropos مقدمة غير متصلة ، بل على العكس ، فالغرض الذى يقرّ به هو هجاء عثمان ، فى حين أدى وصفُ الفرس مقدمةً خادعة إلى حدّ ما . هذا الخداع هو ما أطلق عليه الاستطراد ، وهى كلمة كـانت تنتمى إلى اصطلاح التكتيكات العسكـرية : منـاورة لتضليل العـدو والادعاء عليه ، عن طريق فارس يستدير فى البداية عائدا ، ثم يهاجم فجأة .

وقد قلّد البحترى أبا تمام فوراً ، حيث أسهم فى ملاحظة ساخرة عابرة بقصيدة طويلة[٧٦] . وهنا يكون « العدول » استطراداً حقيقيا عن الموضوع الرئيسى ، لأن الوصف ـ لفرس مرة أخرى ـ يستمرّ فى الأبيـات التاليـة . وفى كلتا الحـالتين يكـون « الاستطراد » مـوجزاً للغاية : فهو مقارنة تستغرق بيتاً واحداً . وفى أخبار أبى تمام للصولى يرد الشاهدان كلاهما فى سياق : أبيـات قليلة تتقدم ، لـزيادة تـأثير الاستطراد . واستغنى المؤلفون المتأخرون غالبا عن سياق هذه الأمثلة وغيرهـا . ونتيجـة [لهذا] نشـأ بعض الاضطراب بـين مفـاهيم : التخلّص ، أو الخروج ، والاستطراد ، بما داما مميزين بوجـود اسم شخصى .

وتكشف الأخبار عن التخلّص والاستطراد وعيا بكيفية ارتبـاط أغراض القصيدة أحدها بالآخر . ولوحظ فى الوقت نفسه أن الشعراء لا يستخدمون كل مجموعة من الأغراض . فابن الكلبىّ (ت حوالى ٢٠٤/٨١٩) لاحظ أنه عرف قصيدة رثاء واحدة تبدأ بالنسيب وهى لدريد بن الصِّمّة (ت ٨هـ/٦٢٩ م)[٧٧] . ويستنكر ابن رشيق ، الذى استشهد بابن الكلبىّ ، هذا الجمع ، ولكن كلمات ابن الكلبىّ لا تتضمن حكـما سلبيا . لأن القصيـدة فى الحقيقة ، لاقت تقـديراً عـالياً ، حيث تضمنتهـا الأصمعيّـات (رقم ٢٨) وجمهرة أشعار العرب[٧٨] . وقد يبدو ابن الكلبىّ استثناءً ؛ فنقاد عصره الآخرون أحصوا معانى القصيدة وأغراضها ، دون مناقشة مجموعاتها المحتملة . وأبو عبيدة قال ، تعليقا على ابتكارات امرىء القيس :

« يقول مَنْ فضّله : إنه أول مَنْ فتـح الشعر ، واستوقف ، وبكى فى الدمن ، ووصف ما فيها . ثم قال دعْ ذا رغبة عن متـابعة المنسبَة ، فتبعوا (أى الشعراء المتأخرون) أثره . وهو أول من شبه الخيل بالعصا واللقوة والسباع والظباء والطير . . »[٧٩] .

وعن تطوّر شعر الرجز قال أبو عبيدة :

« إنما كان الشاعر يقول من الرجز البيتين والثلاثة ونحو ذلك ، إذا حارب أو شاتم أو فاخر ، حتى كان العجّاج أول من أطاله وقصّده ، ونسب فيه ، وذكر الـديـار ، واستـوقف الـركـاب عليهـا ، ووصف ما فيها ، وبكى على الشباب ، ووصف الراحلة ، كـما فعلت الشعراء بـالقصيد ؛ فكـان فى الـرُّجـاز كامرىء القيس فى الشعراء »[٨٠] .

فأبو عبيدة يكشف عن وعى بحقيقة أن قصائد الرجز فى الأسلوبين القديم والحديث لا تختلف فى الطول فحسب بل فى البناء أيضا . وهذه

الفقرات كان ينبغى مقارنتها بفقرة فى طبقات ابن سلاّم ترجّع صدى الحكم الأول من حكمى أبى عبيدة . فقد قيل إن امرأ القيس أرسى ، فى شعره ، المثل على :

« استيقاف صحبه ، والبكاء فى الديار ، ورقة النسيب وقرب المأخذ ، وشبّه النساء بالظباء والبيض ، وشبّه الخيل بالعقبان والعصىّ ، وقيّد الأوابد ، وأجاد فى التشبيه ، وفصل بين النسيب وبين المعنى »[٨١] .

وعلى الرغم من أن هذا التعداد للأغراض والمعانى يعتمد على أبيات لامرىء القيس حقا أكثر من اعتماده على تجريدات أساسها قصائده ، فإن نظام [التعداد] ليس عشوائيا ؛ بل يعكس معلقة امرىء القيس ، لكن الترتيب : الأطلال ـ النسيب ـ الوصف (للخيل ، والرحلة ، الخ) له شرعية أكثر عمومية . والعبارة الأخيرة من الفقرة الثالثة ، إذا أخذت فى حد ذاتها ، ليست واضحة تماما ؛ إذ يعنى ابن سلام ، فيما يبدو ، كما يقترح محقق الطبقات فى تعليق له ، أن امرأ القيس ميّز بين النسيب والأغراض الأخرى ولم يمزجها . ولكن لأن الفقرة تعود صراحة إلى أبى عبيدة ، فلابد أن يكون التعبير صدى لاستخدام دعْ ذا . ومغزى هذه الأخبار أن امرأ القيس يُظنّ أنه كان أول مَنْ قدّم لقصائده بقسم وافر فى الأطلال والنسيب ؛ فهم لا يقولون إنه أول مقصِّد . وحين ينسب ابن سلام أول قصيدة إلى المهلهل (ص ٣٣) ـ وكان أكبر سنا من امرىء القيس ـ فهو يعنى بكلمة قصيدة « قصيدة طويلة » فحسب ، كما يروى أن الأصمعى قال « أول من يُروَى له كلمة تبلغ ثلاثين بيتا من الشعر المهلهل »[٨٢] . ومهما يكن الأمر ، فابن سلام لا يعلّق قيمة كبيرة على القصائد الطويلة ؛ حقا ، إن ملاحظاته على القصائد أكثر من أن تكون مرتبطة بالاهتمام الذى يوليه للأبيات المقلَّدة ، التى عرّفها بأنها « البيت المستغنى بنفسه ، المشهور الذى يضرب به المثل »[٨٣] .

٤ ـ الجاحظ

يبدو للوهلة الأولى أن كثيرا من أعمال الجاحظ تحتوى على مجموعة حرّة من المرويّات ، والطرائف ، والدعابات ، ومقطوعات الشعر ، مقترنة بملاحظات للمؤلف نفسه . ولكن الدراسة المتأنية تكشف فى الغالب عن أن هذه الأعمال لا تخلو من بناء ، أو أنها على الأقل تحتوى على فكرة مركزية . فالجاحظ كان واعيا بحقيقة أن نقد أى عمل ، وعمله بصفة خاصة ، ينبغى أن يأخذ فى حسبانه مثل هذا العمل بوصفه كلاًّ . وهو يشرح هذا فى نهاية المطاف فى فصل ما بين العداوة والحسد (رسائل الجاحظ ١/٣٥١) :

لأن (الناقد) الحاسد الجاهل يتبدر إلى الطعن على الكتاب فى أول وهلة يقرأ عليه ، من قبل استتمام قراءته ورقة واحدة ؛ [ثم لا يرضى بأيسر الطعن وأخفه حتى يبلغ منه إلى أشده وأغلظه ، من قبل أن يقف على فصوله وحدوده . وليس ثلْبُه مفسَّراً مفصلا ، ولكنه يجمل ذلك] ويقول : هذا خطأ من أوله إلى آخره ، وباطل من ابتدائه إلى انقضائه . . .

والحاسد العارف الذى فيه تقية ومعه مُسْكة ، وبه طعم أو حياة ، إذا أراد أن يغتال الكتاب ويحتال فى إسقاطه ، تصفّح أوراقه ووقف على حدوده ومفاصله ، وردد فيه بصره وراجع فكره . . . » .

وفى فقرة مشابهة من الحيوان يشكو من هؤلاء النقاد الذين ينظرون فحسب إلى تعبير ضعيف مفرد ، أو هَنَة بسيطة ، أو زلّة لذاكرة المؤلف أو الناسخ (ج٦/٧) . حتى أنه يقارن النص بالكائن العضوى ، فى فقرة نقلها ياقوت (معجم البلدان ١/١١ وما بعدها) :

« وقد حكى عن الجاحظ أنه صنف كتابا وبوبه أبوابا ، فأخذه بعض أهل عصره فحذف منه أشياء وجعله أشلاء ، فأحضره وقال : ياهذا إن المصنِّف كالمصوِّر وإنى قد صورت فى تصنيفى صورة كانت لها عينان فعوّرتهما ، أعمى الله عينيك ! ، وكان لها أذنان فصلمتهما ، صلم الله أذنيك ! وكان لها يدان فقطعتهما ، قطع الله يديك ! ، حتى عَدَّ أعضاء الصورة » .

فالجاحظ يؤكد تكامل النصّ ـ لكن فى حالة النثر العلمى ، الجدلى . ولا يمكن أن يمتدّ تطبيق هذه الملاحظات ليشمل النصوص الشعرية ؛ ولا حتى نصوص أعماله نفسها ذات الشخصية المختلطة ، كالبيان والتبيين والحيوان . وهو ينصح الكاتب ، فى معرض تعاليمه عن التأليف ، ألاّ يقيم عند موضوع واحد طويلا ، بل « يخرجه [القارىء] من شىء إلى شىء ، ومن باب إلى باب » (البيان ٣/٣٦٦) . ونتيجة لهذا ، فإن المعلومات عن موضوع معين تكون منثورة فى أنحاء الكتاب : « أحيينا أن لا يكون مجموعاً فى مكان واحد ، إبقاءً على نشاط القارىء والمستمع » (نفسه ، ٤/٥) . ويصف فى إسهاب طريقته الخاصة فى الحيوان (١/٩٣ وما بعدها) ، حيث يوضح أن غرضه أن يعلِّم عن طريق التسلية ، لا أن يسلى عن طريق التعليم . والقارىء ، كما يقول ، حرّ فى أن يقرأ جزءاً فحسب من العمل ، لأنه يشمل كتبا عدة يمكن قراءتها مستقلّة :

« فإن أراد قراءة الجميع لم يطل عليه الباب الأول حتى يهجم على الثانى ، ولا الثانى حتى يهجم على الثالث ، فهو أبدا مستفيد ومستطرف ، وبعضه يكون جاما لبعض ، ولا يزال نشاطه زائدا ، ومتى خرج من آى القرآن إلى الأثر ، ومتى خرج من أثر صار إلى خبر ، ثم يخرج من الخبر إلى شعر ، ومن الشعر إلى نوادر ، ومن النوادر إلى حكم عقلية ، ومقاييس سِدَاد . ثم لا يترك هذا الباب ، ولعله أن يكون أثقل ، والملال إليه أسرع ، حتى يفضى به إلى مزح وفكاهة ، وإلى سخف وخرافة . . »[٨٤] .

وإصرار الجاحظ على الوحدة فى الأعمال المطولة على أى مستوى ، غير مؤكد ، كما يظهر من هذا الاقتباس . فهناك تماثل واضح بين نصّ نثرى طويل كما يوصف هنا ، وقصائد طويلة ، متعددة الأغراض : فالعلاقات بين الأجزاء وتماسك العمل كله أقل أهمية للكاتب من تسلية القارىء أو السامع . والجاحظ لم يستخلص هذا المقياس من

أعمال نثرية وقصائد فى مثل هذه المصطلحات الصريحة ؛ لكنه قارن بناء القرآن ببناء الشعر : الآية تناظر بيتا ، والسورة [تناظر] قصيدة ، والقرآن بديوان(٨٥) ، والمقارنة غريبة بعض الشيء ، لكن ربط السورة بالقصيدة ـ وكلتاهما متعددة الأغراض ـ ليس كله بلا أساس(٨٦) .

ومن جانب آخر ، فإن النصوص القصيرة ـ والجاحظ يعبّر فى الغالب عن إعجابه بإيجاز القصائد أو الطرائف ـ ينبغى أن تكون أكثر تماسكا فى البناء من النصوص الطويلة . فحين يوصى ابن المقفع بأن « يكون كلامك دليلاً على حاجتك » ، يضيف الجاحظ :

«كأنه يقول : فرِّق بين صدر خطبة النكاح ، وبين صدر خطبة العيد ، وخطبة الصلح ، وخطبة التواهب ، حتى يكون لكلّ فنّ من ذلك صدر يدلّ على عجزه ؛ فإنه لا خير فى كلام لا يدلّ على معناك ، ولا يشير إلى مغزاك ، وإلى العمود الذى إليه قصدت ، والغرض الذى إليه نزعت» . (البيان ١١٦/١) .

ومعظم الخطب قصير (البيان ٧/٢) ؛ ومن الخطب الطوال ، التى تناسب ظروفا معينة(٨٧) ، ما يكون مستويا فى الجودة ، ومتشاكلا فى استواء الصناعة ، بين الحين والآخر ؛ ولكنها تحتوى أحيانا فحسب على عدد من الفقرات الجميلة التى تشكّل المسوّغ الوحيد لأن تحفظها الذاكرة (البيان ٧/٢) .

وبالمثل فإن الشاعر الذى يصنع القصائد الطويلة ـ بخاصة المدائح الرسمية التى يأمل فى الكسب من ورائها ـ كثيرا ما يكون مدفوعاً إلى أن يعمل مثل « عبيد الشعر » زهير والحطيئة ، اللذين كانا يقضيان وقتا طويلا للتأكد من أن كل الأبيات فى القصيدة متساوية الجودة(٨٨) . ومصطلحا الصنعة والتكلّف ، اللذان استخدمها الجاحظ لوصف مثل هذا الشعر كان لهما بعض الإيحاءات السلبية التى ظلت لها فى النقد المتأخر ؛ فقد اقتبس بموافقة صريحة مأثور الأصمعى عن « عبيد الشعر » مرتين ، وأضاف أنه « عاب شعره حين وجده كلّه متخيَّراً منتخباً مستوياً ، لمكان الصنعة والتكلّف والقيام عليها» (البيان ٢٠٦/١) . فالجاحظ يفضّل القصائد التلقائية ، التى تكون فى أغلب الأحيان قصيرة . ويمتدح الفرزدق لقصائده القصيرة وينكر ادّعاء الكميت أن الشاعر الذى يستطيع أن يصنع القصائد الطوال الجيدة قادر أيضا على إنتاج قصائد قصيرة جيدة(٨٩) .

ويظهر فى ملاحظات الجاحظ النقدية خوف من الملل الذى يسببه الاطّراد ، ولا يختلف الشعر عن النثر من هذه الوجهة .

« وقالوا : لو كان شعر صالح بن عبد القدوس ، وسابق البربرىّ ، مفرقا فى أشعار كثيرة لصارت تلك الأشعار أرفع مما هى عليه بطبقات ، ولصار شعرهما نوادر سائرة فى الآفاق ؛ ولكن القصيدة إذا كانت كلها أمثالا ، لم تسر ، ولم تجر مجرى النوادر ، ومتى لم يخرج السامع من شىء إلى شىء ، لم يكن لذلك النظام عنده موقع »(٩٠) .

وتجنب اطّراد النسق ، مع ذلك ، لا ينبغى أن يؤدى إلى عدم الترابط بين أبيات القصيدة . ويقتبس الجاحظ النادرتين السابقتين [عن عمر بن لجأ ، وعبد الله بن سالم مع رؤبة] . وكما رأينا ، فإن مجال « الترابط » (القران) ليس محدّداً بوضوح عند الجاحظ : فالخبر الذى يحتوى المصطلح موجود فى ثلاثة مواضع مختلفة من البيان والتبيين ، لكنه يوضح مرة واحدة فحسب أنه يشير إلى الترابط بين الأبيات ، وليس بين الكلمات فى البيت . وهذا [المصطلح] وغيره من التعبيرات التى تشير إلى « الترابط » تستخدم فى الغالب دون مواصفات ، فى حين يظهر من النص أن المجال محدود . فالجاحظ يقول على سبيل المثال :

«أفضل الشعر ما وجدته متلاحم الأجزاء ، سهل المخرج ، حتى تعرف أنه قد أُفرغ إفراغاً واحداً وسُبك سبكا واحداً . . »(٩١) .

والسياق الذى يضع الجاحظ فيه هذه الكلمات لا يدع شكاً فى أنه يتحدث عن ترابط الكلمات داخل البيت الوحد ؛ وربما تشير « الأجزاء » فى الحقيقة إلى الوحدات العروضية .

وهكذا لا تشير أفكار الجاحظ إلى القصيدة بوصفها كلاً . ومع أنه كان يملك فكرة ما عن العلاقات بين أجزاء القصيدة ، فإنه يثبت ملاحظة يطرحها ـ كما يفعل عادة ـ عابرة ، فى فصل عن الكلاب فى الحيوان (٢٠/٢) :

« ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة ، أن تكون الكلاب التى تقتل بقر الوحش ؛ وإذا كان الشعر مديحا ، وقال (يعنى الشاعر) كأن ناقتى بقرة من صفتها كذا ، أن تكون الكلاب هى المقتولة »(٩٢) .

وقد بنى قلة من نقادٍ معاصرين للجاحظ أحكامهم على ترابط القصيدة فى مصطلحات غير ملتبسة .

وحين يمتدح عمارة بن عقيل(٩٣) أبا تمام « لاطّراد المراد واستواء الكلام »(٩٤) ، فإن تفسير هذه المصطلحات مشكوك فيه ، حتى على الرغم مما يبدو من الخبر من أن عمارة اعتمد على عدد من الأبيات : فهو يحثّ من يلقى مرتين على الاستمرار فى [إلقاء] القصيدة فى تساؤل . والزبير بن بكار (ت ٢٥٦/ ٨٧٠) أكثر صراحة حين يقارن قصيدتين كاملتين لجميل وعمر بن أبى ربيعة ، مفضلا الأخير :

« لأن قصيدة جيل مختلفة غير مؤتلفة ؛ فيها طوالع النجد وخوالد المهد ، وقصيدة عمر بن أبى ربيعة ملساء المتون ، مستوية الأبيات ، آخذ بعضها بأذناب بعض . . »(٩٥) .

وبالمثل نسب الزبير الحكم المناسب فى شعر عمر بن أبى ربيعة لخال مصعب بن عبد الله(٩٦) . وهو يورد عدداً من سمات أسلوب عمر ؛ ومن بينها قلّة الانتقال . وقد ترجم هذا التعبير ، أو شُرح فى مغالاة إلى حدّ ما • على أن انتقالاته بين الأغراض لم تكن إسقاطا لأحدها على الآخر ، بل هى حسنة التوزيع(٩٧) . ومهما يكن الأمر ، فليس من المؤكد مطلقا أن كلمة « انتقال » لها هذا المعنى هنا . حقا إنها كانت تستخدم للانتقالات بين الموضوعات ـ راجع بيت أبى تمام « دعْ عنك دَعْ ذا . . » ـ لكن ليس ثمة ما يدعو إلى افتراض أن مثل هذا الانتقال شىء ينبغى تجنبه ، كما هو شأن الانتقال فى وصف مصعب . فالانتقال

بوصفه مصطلحا فنيا على خطأ أسلوبى قدمه الخوارزمى ، الذى كتب مفاتيح العلوم فى نهايات القرن الرابع/العاشر ؛ وهو غمط من « التنويع اللطيف » بِسُاء تطبيقه(٩٨) ، لكن من غير المحتمل أن يكون هذا هو المعنى المقصود(٩٩) . ولا يوجد مفتاح لتفسير المصطلح عن طريق عشرة أبيات لعمر (١٠٠) . وفيها نجد انتقالا تدريجيا من « لوم العاذل » إلى موضوع اللوم : حب عمر للرباب ؛ والمقطوعة مترابطة إلى حدّ ما ، لكنها ليست استثناء . ولهذا ، يبقى تفسير المصطلح غير مؤكد(١٠١) .

٥ ـ ابن قتيبة

كتب ابن قتيبة كتابه الشعر والشعراء فى وقت ما بين سنتى ٨٥٠ و ٨٧٠(١٠٢) ، وهو يحتوى على الفقرة المشهورة ، المنسوبة إلى « رجل من أهل العلم » لم يذكر اسمه ، عن القصيدة (الشعر والشعراء ٧٤ وما بعدها) . وليس واضحا إلى أىّ مدى تمتد ملاحظات الرجل المجهول وأين يستأنف ابن قتيبة كلامه ، ولا ما إذا كانت متصلة بغرضى ؛ ومن الآن فصاعداً فسوف أشير إليها على أنها « فقرة ابن قتيبة » . وقد اقتبسها الدارسون المحدثون أكثر مما فعل النقد العربى القديم ، ولكن لأن الأفكار التى تشتمل عليها ، فى كليتها ، تمثل النقد العربى القديم ، فالالتفات الواسع إليها مسوّغ . ولأنها تُرجمت أو لخصت مراراً(١٠٣) ، فلن أترجمها كاملة . وهى تصف تتابع الموضوعات فى القصيدة ، التى ينبغى فهمها هنا على أنها قصيدة المديح النمطية فى عصر بنى أمية وما بعده : ذكر الأطلال ، والبكاء [عليها] ، ومخاطبتها ، واستيقاف الصحب ، وذكر الذين غادروا الديار ، ثم قسم النسيب ، مع وصف عاطفة الشاعر ؛ فقسم الرحلة ، وأخيرا المديح(١٠٤) .

هذا الوصف فيه بعض العناصر المشتركة مع ملاحظات أبى عبيدة وابن سلاّم ، المقتبسة أعلاه ، على العجّاج وامرىء القيس ، بالرغم من أنها تختلف فى كونها أكثر توسعا إلى حدّ ما . والابتكار الرئيسى يكمن فى محاولة تسويغ التواصل [فى القصيدة] وتفسير الروابط بين أجزائها . فالشاعر ، فى القصيدة ، يستوقف صحبه :

> ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها) . . . ثم وصل ذلك بالنسيب . . ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعى (به) إصغاء الأسماع (إليه) ، لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب . . . ، فإذا (علم أنه قد) استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، عقّب بإيجاب الحقوق ، فرحل فى شعره . . . فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وذمامة التأميل ، وقرّر عنده ما ناله من المكاره فى المسير ، بدأ فى المديح . . . » .

ولم (ينقل) نيكلسون الفقرة التالية ، ومن المحتمل أنها لابن قتيبة :

> فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر ، ولم يُطل فيُمل السامعين ، ولم يقطع وبالنفوس ظماء إلى المزيد .

ويمثل ابن قتيبة للافتقار إلى التوازن بالنادرة ، التى تعود إلى وقت مبكر ، عن قصيدة بمقدمة من مئة بيت وقسم للمديح فى عشرة أبيات .

وقد اقتبس بعض الدارسين هذه الفقرة كما لو كانت قائمة بالقواعد لكل قصيدة . ومهما يكن الأمر ، فلاشك أنها لاتَعدو أن تصف واحداً من الأنماط الممكنة للقصيدة ، [نمط] قصيدة المديح ، وتوصى به . وكان ابن قتيبة ، بطبيعة الحال ، واعيا بحقيقة واضحة هى أن قصائد عدّة لا تتجاوب مع هذا المخطط ؛ وأكثر من هذا ، فحتى « القصائد القياسية » تحوى عناصر أخرى ، لم يذكرها : وصف الحيوانات ، و[وصف] الصحراء ، والفخر(١٠٥) . وينبغى أن يؤخذ فرض ابن قتيبة الالتزام بالنموذج على أنه يعنى من وجهة نظره أن أى قصيدة طويلة ينبغى أن تكون متعددة الأغراض(١٠٦) ، وأن الشاعر ينبغى أن يفيد من مخزون الموضوعات التقليدية (راجع الشعر ٧٦) ، وأنه ينبغى أن يكون ثمة رابط منطقى بين الأجزاء . والفقرة تصف القصيدة [وصفا] يشبه معزوفة من عدّة حركات suite أو حركة(١٠٧) ذات هدف مزدوج : فالحركة [مقصودة] لذاتها ، وينبغى أن تسعد السامعين ، لكن الحركة أيضا تمضى إلى هدف . والملاحظة النصر التى تنهى وصف ابن قتيبة ([عن] الشاعر الذى يتوقع المكافأة) لا تترك شكاً فى أنه لا ضرر فى الحديث عن « مقدمة » و « موضوع مناسب » للقصيدة بمعنى نفعى pragmatic ، إذا لم يكن من وجهة النظر الفنية . ولهذا ، فإن « أبوديب » على حق جزئيا فحسب فى نقده لمونرو Monroe(١٠٨) ، وليس ثمة تناقض بين وجود « موضوع مناسب » وطلب التناسب بين الأجزاء . فهذا التناسب ذو وظيفة عملية ؛ فالقصيدة غير المتناسبة إماّ مملّة أو مخيبة للآمال ، وفى الحالين لا يبلغ الشاعر هدفه . والهدف نفسه ، أيضا ، هو الأمر الحاسم فى تصنيف القصيدة : فالقصيدة التى تشمل المديح تُقدّم فى الديوان تحت وقال يمدح ؛ وإذا كان الديوان مرتباً على الأغراض ، فلمثل هذه القصيدة مكانها الذى لا يتغير تحت مقولة المديح . وقد أعطى النقاد العرب للجانب العملى من الشعر ، بالرغم من أننا قد نستهجن هذا ، مكانا بارزا ؛ فقد عومل [الشعر] بوصفه وسيلة إلى غاية ، وحكم على جودته بحسب نجاحه . وهدف الشعر أن يسعد السامعين ـ وإن جاوز النقد العربى أحيانا هذه الغاية الغَيْرية لينادى فى نزاهة بالنجاح العالمى للشاعر هدفا نهائيا . هذا النفع الذاتى أكثر وضوحا فى شعر المديح ، غالبا فى صراحة . وقد أصبحت قصيدة المدح القصيدة النموذجية نتيجة لهذا ونتيجة للمكانة الاجتماعية لشعراء المديح الناجحين ، فى زمن ابن قتيبة ومن بعده ؛ وقد سيطرت على الأعمال النقدية والنظرية العربية . وفقرة ابن قتيبة عن القصيدة انعكاس لهذا المفهوم . والفقرة كما هى فى كتاب الشعر والشعراء ، منعزلة إلى حدّ ما ، لأن ابن قتيبة لا يعود إلى موضوع القصيدة ولا يطبّق مقاييسه فى نقده العمل . فحكمه على البيت الواحد أو المقطوعات القصيرة يتأسس على مزيّتها فى ذاتها . ولهذا ، فهو لا يستطيع تقدير مقطوعة من ثلاثة أبيات :

ولما قضينا من منىً كلَّ حاجةٍ ... ومسَّحَ بالأركان مَنْ هو ماسحُ

وشُدّت على حُدْبِ المهارى رحالنا ... ولا ينظر الغادِ الذى هو رائحُ

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا
وسالت بأعناق المطىّ الأباطحُ[109]

فهو يمتدح اللفظ diction ؛ ومع ذلك « فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة فى المعنى » ــ لأن مجرد الوصف دون مدح أو ذمّ أو إعجاب ذكى بالذات ، غير كاف . وقد تحدّى نقاد متأخرون يذكر (منهم) ابن جنى وجهة النظر هذه إذ بيّنوا أن هذه المقطوعة تحوى ظلالاً دقيقة للمعنى وللإشارات التى تربط المقطوعة بالنسيب .

ويتحدث ابن قتيبة فى مقدمته ، عن الترابط بين الأبيات المتتابعة : « وتتبين التكلف فى الشعر أيضا بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره ، ومضموما إلى غير لفقه » (الشعر ، ٩٠) . ثم يتبع الخبران اللذان ترجما آنفا[110] . ومع هذا فمن الواضح أن ابن قتيبة لا يعلق أهمية كبيرة على هذا المنظور للتكلف . لأن التكلف عنده ، وهو نتيجة طول التفكير ، ورشح الجبين ، والمراجعة (الشعر ٧٨ ، ٨٨) ، وسببه الافتقار إلى الموهبة (الطبع) وهو جلىّ على مستوى نحوى أو معجمى : حَشْو أو ترخيم قبيحان امتثالا للوزن ، ونهايات مصرَّفة خطأ حتمتها القافية ، يقدّم لها بعض الأمثلة . ونقص التواصل ليس موضحا بأمثلة ، ومن الواضح أن النوادر مأخوذة عن الجاحظ الذى أوردها فى سياق يناقش التكلّف (البيان ١/٢٠٥ وما بعدها) .

٦ - ثعلب

قد يطلق على نقد ابن قتيبة أنه غير ذاتى impersonal[111] ، لغوى أكثر منه أدبىّ . وقد حكم البعض على ثعلب ــ بوصفه ناقداً للشعر ــ [حكما] أشدّ قسوة . فالبحترى يردّ رأيا « لثعلب وأصحابه الذين يشغلون أنفسهم بعلم الشعر دون صناعته »[112] . وانتقد كثير من الدارسين المحدثين[113] رسالته قواعد الشعر ــ إن كانت له[114] .

وبين هينريخس Heinrichs أن الوعى بالمفهوم التجزيئى الذى يستند إليه منهج ثعلب ، أساسى لفهم القواعد[115] . ويلخص ثعلب قواعد الشعر وأصوله : أمر ، ونهى ، وخبر ، واستخبار[116] ، وتتفرع منها سبعة أفرع : مدح ، وهجاء ، ومراثٍ ، واعتذار ، وتشبيب ، وتشبيه ، واقتصاص أخبار (قواعد ٣٧) . ومستوى « القواعد » هو (مستوى) التركيب ؛ وقد يبدو أن « الفروع » تشير إلى الأغراض أو حتى الأجناس genres لكن اندراج التشبيه Comparison يشير ــ طبقا لهينريخس ــ إلى أن ثعلب بدلا من أن يعطى قائمة بالأجناس (الشعرية) أعدّ الإجابات المحتملة عن سؤال : بأى غرض يفى بيت معين من الشعر ؟[117] ــ حتى لو بدا نظامه غير مكتمل[118] . فنقده التجزيئى أوضح فى القسم الأخير من الرسالة (ص ٧٠ ــ ٩١) ، الذى يشمل تصنيفا للأبيات طبقا لبنائها الداخلى . والنموذج الأول والأفضل ، من وجهة نظر ثعلب ، بيت توازن شطراه ، واستغنى كل منها بنفسه (وهو ما أوصى به بعض النقاد المتقدمين ، كما بينا فى نادرة حكاها أبو عمرو بن العلاء)[119] . والنموذج الأخير ، وهو « أبعدها من عمود البلاغة » (القواعد ٨٨) ، يشكله بيت « يكمل معناه (فحسب) بتمامه (هو نفسه) » ، بيت لا يحتوى على جملة مفيدة إلا إذا أخذ كلّه . وهو حتى لا يتأمل التضمين enjambment وهو (أمر) مدهش لأنه يناقش السناد ، والإقواء ، والإجازة ، والإيطاء بين « عيوب الشعر » (٦٧ - ٧٠) ، وهى القائمة التى كان التضمين يضاف إليها عادة فى الأزمنة المتأخرة[120] . ولكن « العيوب » الخمسة التى يوردها ثعلب تبر جميعا إلى انحرافات فى القافية ــ أكثر من [كونها فى] التركيب أو المعنى ــ التى هى موضوع قسم عن النماذج الخمسة للأبيات ؛ وفى هذا القسم لم يكن ممكنا تدعيم تحريمه الضمنى للتضمين . فثعلب ، إذن ، يبدو ممثلا متطرفا للمنهج التجزيئى ؛ وشواهده مقطوعات من النادر أن تزيد على بيتين من الشعر ، ويستخدم تعبير أشعار فى الحديث عن أبيات مفردة (القواعد ، ٧١) . ومع ذلك فالقواعد ، فى قائمة عن الصور اللفظية ، يتضمن رواية لوصف التخلّص نسبها الحاتمى لأبى عبيدة ، سبقت ترجمتها . ولا يستخدم ثعلب مصطلح تخلّص ويسميه حسن الخروج (قواعد ٦٠ - ٦٢) . وبين الشواهد التى يوردها ، تتطابق ثلاثة منها مع ثلاثة فى خبر أبى عبيدة ، ويضيف خمسة ، كلها من الشعراء قبل المحدثين . ويستدعى بعضها التعليق . فشاهد عن حسان بن ثابت يختلف عن بقية [الشواهد] فى كونه ، كما يقول ثعلب ، « خروج على هذا السبيل من نسيب إلى هجاء » (القواعد ٦١) . والبيت الخامس من معلقة عنترة شاهد آخر . فهو مثل كل أمثلة الخروج يشير إلى شخص ؛ وعلى أية حال ، فأم الهيثم التى تذكر محبوبة للشاعر ، نستطيع أن نزعم أنها تطابق عبلة ، التى ذكرت سلفا فى البيتين الثانى والرابع ، وخوطبت مع ذلك باسم آخر فى البيت السادس . ولا شك فى الانتقال من غرض إلى غرض thematical وأن تضمين ثعلب للبيت معمًى ، ما لم ندّع أنه لم يدخل السياق فى حسبانه .

ومن جهة أخرى يوافق هذا البيت تعريف ثعلب للخروج المأخوذ بمعنى صارم ؛ إذ يَعبر الشاعر من وصف الأطلال إلى محبوبته فى بيت واحد . وسواء آمن المرء بأن ثعلب مهمل أو صارم (ويبدو الاحتمال الأخير جديرا بالتفضيل) ، ففى أى الحالين تتأكد نظرته التجزيئية . والمرّة الوحيدة التى يدرك فيها ، استثناءً ، رابطة بين غرضين ، كان مخطئاً : إذ يعلّق على وصف شعب لتأبط شراً (فيقول) : « إنه يعرِّض بفم فتاة مع الشعب ، ثم يبدأ وصف الشعب ، ليكون الأمر أشدّ التباساً » ــ حيث لا تعريض[121] .

٧ - ابن المعتز

كان ابن المعتز تلميذا لثعلب . وعلى الرغم من أن التراث اللغوى ملحوظ فى أعماله ، فإن القصيدة بالنسبة إليه كانت أكثر من مجرد مجموعة من الألفاظ الممتعة والتراكيب النحوية . ويفيض كتابه طبقات الشعراء بنقول طويلة من الشعر ، وعلى الرغم من أنها قد تحتوى على قصائد غير كاملة أكثر [مما تحتوى] من القصائد الكاملة ، فالمؤلف يعتذر مراراً عن هذا :

> « ولولا خروجنا من شرط الكتاب لكان إثبات هذه القصيدة (كلها) خيراً من تركها . وإن كنا قد كتبنا فى بعض المواضع القصائد الطوال ، وإنما نثبت منها ما لم يكن موجوداً عند أكثر الناس . وأما الموجود المشهور فلا نورد ما طال منه . . . »[122] .

والنقول الطويلة غائبة عن كتابه البديع لأن الصور اللفظية والمجازات التى يصفها لا تتسع لأكثر من بيت أو قليل من الأبيات ، لأن ابن المعتز ، مثل خلفائه كلهم عمليا ، صامت عن سياق صورة

معينة ووظيفتها فى القصيدة ، لكنه يلاحظ أن القصائد كلها ، بين الشعراء المحدثين ، متأثرة بالبديع ، فى حين يشمل بيت أو بيتان من القصيدة صورة لفظية ، ومن حين إلى آخر لا (نجد) حتى بيتا واحدا . (البديع ، ١) .

والثمانية عشر (فناً من) البديع والصور فى كتاب البديع كلها ، باستثناء واحد ، يمكن وصفها بأنها عمليات على مستويات علم الأصوات ، أو النحو ، أو علم الدلالة ، أو مزيج منها . والاستثناء هو « الصيغة figure»[١٢٣] المسماة حسن الابتداءات ، لأنه ليس مخصوصا بأى مستوى معين . ومن جهة أخرى ، فهو الوحيد من بين الثمانية عشر الذى له مكان محدَّد من القصيدة ، ومفهوم أن المطلع يستحق اهتمام خاصا . وفى الفصل الخاص بحسن الابتداءات ــ ومن المتناقضات أنه لم يوضع إلا فى آخر الكتاب (البديع ٧٥ - ٧٧) ــ يبدو أن ابن المعتز يرى من غير الضرورى أن يقدم له تعريفا أو وصفا ؛ وهو يشمل تسعة شواهد . ولا يقدّم فيها ، على خلاف بعض الفصول الأخرى ، أى شواهد نثرية (ولا يشار إلى أىّ نصوص نثرية كما يحدث للقصائد ، بالسطر الأول منها) ، ولا تقابل الأبيات بعضها مع البعض لتستبعد[١٢٤] . والنابغة واحد من الشاعرين المتقدمين المقتبس عنهما ، يمثله المطلع الذى امتدحه أبو عمرو واقتبسناه آنفا ؛ ثم شطر للأعشى اختصّه الأصمعى بالمدح من قبل (البديع ٧٦) . والجدير بالملاحظة أن ابن المعتز لا يورد الأبيات التى امتدحها الأصمعى ، فى ادعاء ، بدلالتها على الغرض الرئيسى (فى القصيدة)[١٢٥] . والأبيات أو الشطرات السبع الأخرى كلها لمحدثين ؛ أربعة منها لأبى تمام . ولأن ابن المعتز لا يفسر اختياره فى أى موضع ، يبقى ما يطلبه فى حسن الابتداء غامضا . والشواهد كلها إلى حدٍّ ما من الرثاء : تشير إلى المحبوب الذى رحل أو على وشك الرحيل ، والمنازل المهجورة ، أو إلى تقلبات القدر . وبيت واحد فى مطلع مرثية يمكن القول إنه يدلّ على الغرض الرئيسى فى القصيدة . ويحتمل أن ابن المعتز استسلم لرخامة الصوت euphonyدليلا[١٢٦] ؛ فمعظم الشواهد يميزها ما يسمى اصطلاحا انسجاما ، [وهو] مفهوم من الصعب تحديده فى دقة لكن يمكن ملاحظته فى تناسب عال للحروف الذَّوْلَقية liquids والحركات الطويلة long vowels كما فى بيت النابغة :

كلينى لهمٍّ يا أميمة ناصب ... وليل أقاسيه بطىء الكواكبِ

وشطر الأعشى :

كفى بالذى تولينه لو تجانبا

وغير المنسوب :

كأن اللواتى قلن لى : أتسير ... غصونُ رمالٍ فوقهنّ يدورُ

وبيت أبى حيّة :

ألا حىِّ من أجل الحبيب المغانيا ... لبسن البلى مما لبسن اللياليا

وبيت أبى تمام :

بأبى وغير أبى وذاك قليلُ ... ثاو عليه ثرى النِّباج مهيلُ

ويكرّس فقرة أخرى لحسن الخروج من معنى إلى معنى ــ تعبير يبدو صيغة مختصرة وأكثر عمومية لوصف أبى عبيده للخروج أو التخلص الذى عرضه ثعلب . ومهما يكن فإنه يظهر من الشواهد التى يوردها ابن المعتز أنه يلحق بالمصطلح معنى مختلفا بعض الشىء . وهو يشترك مع خبر أبى عبيدة وقواعد ثعلب فى بيت واحد ــ بيت مختلف فى كل حالة ــ وكلاهما يشمل انتقالا إلى غرض جديد . وتحتوى أمثلة أخرى على هجائية جانبية فحسب ، سكّ من أجلها أبو تمام مصطلح استطراد ، ومن الواضح أنه لم يكن قد وجد الشيوع بعد فى زمن ابن المعتز . هذا « الحديث الجانبى aside » يعقبه أحيانا بيت تالٍ ، كما مع بيت السموأل :

وإنّا لقومٌ ما نرى القتل سبّةً ... إذا ما رأته عامر وسلولُ

- لكن البيت الأول من الأبيات التالية فى القصيدة يشير وحده إلى قبيلتى عامر وسلول[١٢٧] . ويبدو أن عدة نقاد متأخرين ظنوا الخروج عند ابن المعتز يتطابق مع الاستطراد . ونتيجة لهذا عُرضت بعض شواهده ، كبيت السموأل ، لتفسر الأخير . ويحدث هذا الاقتباس أحيانا دون نظرة نقدية : فبيت حسّان الذى استغلّه ثعلب كابن المعتز فى فقرتيهما عن الخروج ،

إن كنتِ كاذبةَ التى حدثتنا ... فنجوتِ منجى الحارث بن هشامِ

يفسر الاستطراد فى مصادر عدة[١٢٨] . ومع ذلك فليست الإشارة إلى الحارث استطراد مختصراً عن الموضوع لكنها موصولة فى بقية القصيدة[١٢٩] .

ويمكن فهم الاضطراب بين الخروج والاستطراد مما يمكن ملاحظته عند المؤلفين المتأخرين ، وإن كانوا نادراً ما لاحظوه . فكلاهما يميز بتغير فى مركز الاهتمام وإشارة إلى شخص أو أكثر ؛ وهذا ما وضعه ابن المعتز . وقد عرف مصطلح تخلص ، الذى استخدمه فى طبقاته للانتقال بين أجزاء القصيدة . لكن ليس كل تخلص يمكن حدّه بوصفه خروجا عند ثعلب وابن المعتز : فكما يظهر من شواهدهما ، ينبغى أن يتغير مركز الاهتمام فى آخر البيت وليس فى بدايته (وهو ما يحدث كثيرا فى التخلص) . ولا ينبغى أن تعبر الصيغة حدود بيت مفرد ، كما يذكر ابن المعتز صراحة فى حالة صيغتين بلاغيتين أخريين ، [هما] التجنيس والاعتراض (البديع ، ٢٥ و٢٩ على التوالى) .

٨ - قدامة بن جعفر

وهكذا اعتمدت دراسة البديع ، فى أول رسالتين عن الموضوع ، فى ثبات على البيت أو المعنى المفردين . ولا ينبغى أن يدهشنا هذا من ثعلب النحوى ، أو ابن المعتز الشاعر الذى يتميز عمله بـ « الحيوية »[١٣٠] . ومن هذا المنظور لا يختلف منهج قدامة ، سواء طبّق الصيغ البلاغية على النثر ، كما فى مقدمة جواهر الألفاظ ، أو على الشعر ، كما فى نقد الشعر . وهو لا يعالج فى هذا الكتاب الصيغ البلاغية فحسب لكن المعانى أو الأغراض[١٣١] أيضا : المديح ، والهجاء ، والمراثى ، والتشبيه ، والوصف ، والنسيب أو الغزل (نقد ، ٢٣ - ٧٠ ، ١١١ - ١١٩) . وعلى الرغم من أن تصنيف قدامة يعتمد فى وضوح على المبدأ نفسه عند ثعلب[١٣٢] ، فهو يفسره غالبا لا ببيت أو بيتين ، بل بمقطوعات أطول . وهو يبذل الجهد المرة

بعد الأخرى ليحلل بناء هذه المقطوعات . ويعلّق على أربعة أبيات للحطيئة (قائلا) :

فقد تصرّف فى الأبيات (الثلاثة) الأولى فى أصناف المديح المتقدّم ذكرها ؛ وأتى بجماع الوصف وجملة المديح على سبيل الاختصار فى البيت الأخير[١٣٣] .

ويحلل أحد عشربيتا من قصيدة السموأل يشير إليها قبل [التحليل] بالطريقة نفسها : فالشجاعة والعقل ، والعدل والعفّة ــ الفضائل الجوهرية فى المديح ــ تتبع إحداها الأخرى فى المديح (نقد ، ١١٦) ؛ على الرغم من أنه غير ترتيب الأبيات لتناسب وصفه (لهذه الفضائل)[١٣٤] . وليس لدى قدامة ما يقوله عن القصيدة بوصفها كلاً . وليست العلاقات المحتملة بين الأغراض المتعددة [داخل] فى مجاله ، ولا يعلّق حتى على مكان النسيب ولا وظيفته بوصفه غرضا فى القصيدة . فنقد الشعر هو ، كما يقول العنوان ، كتاب عن الشعر ، وليس عن قصائد . وكلما أضاف ملمحا معينا إلى جمال البيت الواحد ، فقد يتكرر فى أبيات عدة من القصيدة ؛ انظر ملاحظته عن التصريع (شطرات مقفّاة) (نقد ١٩ ، ٢٣) ، والترصيع ،(وحدات إيقاعية أصغر داخل البيت الواحد) ــ إلا حين يكون التكلف واضحا تماما : « ليس فى كل موضع بحسن . . ولا هو أيضا إذا تواتر واتصل فى الأبيات كلها بمحمود »[١٣٥] . ومع هذا ، يروى فى إعجاب مقطوعتين تحتويان على الترصيع فى أبيات عدة متوالية « بما يكاد لجودته أن يقال فيه إنه غير متكلف » (نقد ١٧ وما بعدها) .

ويضمن التضمين فى قائمته واحداً من العيوب الناتجة عن الافتقار إلى الائتلاف بين المعنى والوزن ، ويسميه المبتور . ويبدو أن قدامة ابتكر هذا المصطلح ولم يستغله النقاد المتأخرون ؛ فالمرزبانى وحده يقتبس الفقرة (الموشح ، ص ١٢٩ ، وقارن ص ٤٣) . فقد تبنوا بدلا منه مصطلح التضمين الذى عرفه الأخفش الأوسط (ت حوالى ٨٣٠/٢١٥)[١٣٦] ، وآخرون[١٣٧] . وليس مؤكداً أن الجاحظ عرف مصطلح التضمين ؛ وليس من المحتمل أن يكون تعبير ولا مضمنا من فقرة عن البلاغة تنسب إلى بهلة المندى[١٣٨] ، يشير إلى التضمين ، على الرغم من أن نقاداً قدماء كالعسكرى (الصناعتين ٤٢) وبعض الدارسين المحدثين ظنوا ذلك (مثلا ضيف ، البلاغة ٣٧ وما بعدها) . وعلى الرغم من أن كلمة مضمن استخدمها الجاحظ فى مكان آخر فى سياق يعالج استقلال الشطرات [استغناء الأنصاف بنفسها] (البيان ٥٥/١) فهى تشير ؛ لا إلى التضمين ، بل إلى استبدال الضمير المستتر فى الصيغ الفعلية بالضمير[١٣٩] .

ويعرّف قدامة المبتور « أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه فى بيت واحد فيقطعه (الشاعر) بالقافية ويتمه فى البيت الثانى » . وأحد الشاهدين [على المبتور] يعرض جملة شرطية ينقسم طرفاها على بيتين ؛ وفى الشاهد الثانى يحتوى البيت الأول على شبه جملة (جار ومجرور) ، وبقية الجملة فى البيت التالى . وفى هذه الحالات يقال إن البيت الأول « ليس قائما بنفسه فى المعنى » ، أو إن معناه « ناقص » . فهذه الفقرة لا تتضمن ، كما أوضح شندلين Schendlin[١٤٠] ، أن كل بيت ينبغى أن يشكل وحدة قائمة بذاتها . إنه يريد استبعاد اعتماد البيت الأول على الثانى ؛ ولا تضيف مناقشته شيئا للحدّ من اعتماد بيت على البيت السابق عليه[١٤١] .

أكثر من هذا أن قدامة على ما يبدو لا يعد التضمين عيبا خطيرا ؛ لأن الشواهد على الصيغة المسماة صحة التفسير ، كما يلاحظ شيندلين[١٤٢] ، تقسم ، مرة أخرى ، جملة شرطية إلى ركنيها دون أن ينتقدها [قدامة] لهذا (نقد ، ٧٤) . قد يكون هذا هفوة ؛ فقدامة يراعى ، فى الفقرة التى نحن بصددها ، الدلالة أكثر من (مراعاته) للعلاقات النحوية . وعلى أى حال ، فالتقسيم المتناسب للجمل المركبة ، وهو شائع جدا فى الشعر ، لم يكن يُعتقد أنه جرم خطير .

٩ – إسحاق بن إبراهيم

يتسم تصنيف الأغراض الشعرية عند إسحاق بن إبراهيم ، معاصر قدامة ، برهافة بالغة إذا قيس بأعمال ثعلب وقدامة[١٤٣] . فالأصناف الأساسية الأربعة فى البرهان هى المديح والهجاء ، والحكمة واللهو ، تتفرع عنها فنون عدة : فالمراثى ، والافتخار ، والشكر ، واللطف فى المسألة ، وغير ذلك من المديح ؛ والذمّ ، والعتب ، والاستبطاء ، والتأنيب ، وغير ذلك من الهجاء ؛ ومن الحكمة : الأمثال ، والتزهيد ، والمواعظ ، وغيرها ؛ ومن اللهو : الغزل ، والطرد ، وصفة الخمر ، والمجون . وعلى الرغم من أن شواهده على هذه الفنون مجرد بيت أو بيتين ، فإنه يمكن تطبيق نظامه على قصائد (ذات غرض واحد) بكاملها ، فى يسر أكثر من تصنيف ثعلب أو قدامة ، طبقا لشويلر Schoeler[١٤٤] . وشويلر يربط منهج إسحاق بفصم القصيدة المتعددة الأغراض الذى أصبح ملحوظا بخاصة منذ مطلع العصر العباسى ، وبتقديم أغراض جديدة فى الوقت نفسه . وهذا محتمل جداً ، فليس من السهل أن نفهم لِمَ لم يمكن ربطه أيضا ، كما يفعل شويلر ، باتجاه « المحدثين » الذى ينحو إلى إعطاء قصائدهم ترابطا منطقيا (فمن غير الترابط لا نفيد شيئا سوى فصم القصيدة المتعددة الأغراض) . وليس [سهلاً فهم] حقيقة أن إسحاق لا يضمن قائمته التشبيه واقتصاص الأخبار ليجعلها ممكنة التطبيق على القصائد كلها ؛ لأنه مع تفكك القصيدة أصبح الشعر الوصفى مستقلا فى شكل الإبجرامات التعبيرية Ecphrastic Epigrams ، أحد المبتكرات المميزة للقرن الثالث/ التاسع[١٤٥] . وهذه القصائد التصويرية التى يتكوّن بعضها من التشبيه كلية ، لا يمكن أن تتناسب تماما مع نظام إسحاق . فبناء القصيدة أو [بناء] القصائد القصار لا يناقش فى البرهان ؛ وإسحاق يكشف عن اهتمامه بالبيت المفرد فى فقرة عن التضمين ، يختتمها بالحكم بأن « الشاعر إذا أتى بالمعنى الذى يريده ، أو المعنيين فى بيت واحد كان فى ذلك أشعر منه إذا أتى بذلك فى بيتين » (البرهان ، ١٤٦) .

١٠ – ابن طباطبا

على الرغم من الفوارق بين أعمال ثعلب ، وابن المعتز ، وقدامة ، وإسحاق بن إبراهيم ، فإن اقترابهم من القصائد هو نفسه فى جوهره ؛ بمعنى أن أساس نقدهم ، ضمنا أو صراحة ، هو البيت أو المعنى المفرد . ونصطدم عند قراءة عيار الشعر لابن طباطبا بلهجة ومنهج مختلفين إلى حدّ بعيد . فالمؤلف لا يملك ولعا ملحوظا وغير عادى بالنقول الواسعة »[١٤٦] فحسب ، بل يؤكد أيضا على ترابط الشعر فى

شعرياته ؛ على الرغم من أن طبيعة هذا التلاحم ومنظوره فى حاجة إلى بعض الاستقصاء . إنه ينطلق من ملاحظات عامة فى مصطلحات غامضة بعض الشيء : فالشعر :

ينبغى ألا يكون متفاوتا مرقوعا[147] ، بل يكون كالسبيكة المفرغة ، والوشى المنمنم ، والعقد المنظم واللباس الرائق . . (العيار ٤) .

وقد استعملت أوصاف مشابهة لبناء البيت فحسب . ومهما كان الأمر فابن طباطبا يواصل القول ليصف إنتاج القصيدة فى اختصار :

فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض[148] المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثراً ، وأعدّ له ما يُلْبِسه أياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه . فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه أثبته ، وأعمل فكره فى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر أو ترتيب لفنون القول فيه ؛ بل يعلّق كل بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله . فإذا كملت له المعانى وكثرت الأبيات ، وفّق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكا جامعا لما تشتت منها[149] .

وفى النهاية ، يراجع الشاعر عمله ، فإذا وجد استخداما أفضل لكلمة قافية استخدمت فعلا ، فعليه أن يغيّر بيته بحسْبها ، وعلى الشاعر أن يتبع طرق كتاب الرسائل :

فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه فى فنونه صلة لطيفة ؛ فيتخلّص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستماحة ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافى والنوق ، ومن وصف الرعود والبروق إلى وصف الرياض والرواد ، ومن وصف الظلمان والأعيار ، إلى وصف الخيل والأسلحة ، ومن وصف المفاوز والفيافى ، إلى وصف الطرد والصيد ، ومن وصف الليل والنجوم ، إلى وصف الموارد ، والمياه ، والهواجر ، والآل ، والحرابى والجنادب . ومن الافتخار إلى اقتصاص مآثر الأسلاف ، ومن الاستكانة والخضوع إلى الاستعتاب والاعتذار ، ومن الإباء والاعتياص إلى الإجابة والتسمّح ، بألطف تخلّص وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله ، بل يكون متصلا به وممتزجا معه . (العيار ، ٦ وما بعدها)

و« الانتقالات الذكية » المشار إليها فى هذا الاقتباس تبقى على مستويين دون أن يكون الشاعر فى حاجة عند كل غرضين تقريبا إلى ابتكار رابط متكلف : فالانتقالات من « الشكوى » إلى « السؤال » ، ومن [وصف] الديار إلى « الصحراء » ، ومن « الفخر » إلى الأجداد — كلها منطقية أو طبيعية ؛ وتبقى « الفطنة » فى اتصال الموضوعات نفسها إلى حدّ كبير . وثمة استثناء واحد ، بطبيعة الحال . إذ يرى ابن طباطبا (عن طريق ترابط فطِن !) أن الانتقال من الغزل إلى المديح يعادل [الانتقال بين] الأزواج الأخرى [من الأغراض] . وسوف نرى أن هذا يكذّب فى العيار نفسه ، فى معالجته للتخلّص . لكن الفقرة تكشف على الأقل اتجاها من جانب ابن طباطبا إلى المبالغة ، فى ملاحظاته النظرية ، عن ترابط القصيدة .

فهو يقول قرب نهاية كتابه :

وينبغى للشاعر أن يتأمل تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه ، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفَه وبين تمامه فضلا من حَشو ليس من جنس ماهو فيه ، فينسى السامعُ المعنى الذى يسوق (الشاعر) القول إليه ، كما أنه يحترز من ذلك فى كل بيت ، فلا يباعد كلمة عن أختها[150] .

وبعد فقرة عن أبيات لا تتصل شطراتها ، يستطرد ،

وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتسق به أوّله مع آخره ، على ما ينسّقه قائلُه ؛ فإن قدم بيتاً على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائلَ والخطبَ إذا نُقض تأليفُها ؛ فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة الموسومةِ باختصارها لم يحسُن نظمُه ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها[151] ؛ نسجاً ، وحُسناً ، وفصاحة ، وجزالةَ ألفاظٍ ودقّة معانٍ وصوابَ تأليف ؛ ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعانى خروجاً لطيفاً على ما شرطناه فى أول الكتاب ، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً[152] ، كالأشعار التى استشهدنا بها فى الجودة والحسن واستواء النظم ؛ لا تناقض فى معانيها ، ولا وَهْىَ فى مبانيها ، ولا تكلّف فى نسجها ، تقتضى كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقرا إليها[153] .

فى هذه الفقرة يقارن ابن طباطبا ، فى مناسبتين ، القصيدة بالرسالة (خطاب أو مقالة) ؛ وهو ، فيما أعلم ، أول من فعل هذا[154] . ومن السهل فهم سبب استخدامه لهذا القياس . ففن كتابة الرسائل كان قد تطوّر فى القرنين الثامن والتاسع [الميلاديين] وأسفر عن عدد من الاتجاهات فى التعبير النثرى : الصيغ الإجبارية للبداية[155] ، والصيغة الانتقالية أمّا بعدُ[156] ، ثم إرشادات أكثر عمومية . وهكذا ، يلخص الشيبانىّ ، المؤلف المحتمل للرسالة العذراء ، بعد عرض لاستخدام صيغ عدّة[157] :

فامتثل هذه الرسوم والمذاهب . . وتحفّظ فى صدور كتبك ورسومها ، وافتتاحها وخاتمتها ، وضع كل

> معنى فى موضع يليق به .. فإنما يكون (الكاتب) كاتبا إذا وضع كل معنى فى موضعه ، وعلق كل لفظة على طبقها من المعنى ؛ فلا يجعل أول له أن يكتب فى آخر كتابه ، ولا آخره فى أوله ؛ فإنى سمعت جعفر ابن محمد الكاتب (ت ٢٨٤ / ٨٩٧) يقول : لا ينبغى للكاتب ان يكون كاتبا حتى لا يستطيع أحد أن يؤخر أول كتابه ولا يقدم آخره [١٥٨] .

وملاحظة ابن المقفع عن الدلالة على الغرض الرئيسى فى صدر الخطبة تبنّاها الشيبانى فى سهولة وغيّر لفظة كلامكَ إلى كتابكَ :

> وليكن فى صدر كتابك دليل واضح على مرادك ، وافتتاح كلامك برهان شاهد على مقصدك ... فإن ذلك أجزل لمعناك ، وأحسن لاتساق كلامك .. [١٥٩] .

ولأن كثيراً من الكتاب كانوا شعراء ونقادا للشعر ، فليس غريباً أن تحظى هذه الأفكار عن التعبير النثرى بالقبول فى نظرية الشعر والنقد ، كما فى عيار ابن طباطبا ، الذى كان مؤلف « فى تقريظ الدفاتر »[١٦٠] ، على الرغم من أنه لم يكن كاتبا . والخلاف اللافت للنظر فى العيار ، إذا قورن بأعمال عن النثر ، هو الحماسة التى يلحّ بها المؤلف على الترابط فى القصيدة . فأن تكشف خطبة أو رسالة عن درجة معقولة من الترابط المنطقى أمر واضح بذاته ؛ والشيبانى وصحبه لا يلحون على ذكر الواضح . لكن هذا الترابط بعيد عن الوضوح فى القصيدة ، التى تميل ، حتى لو كانت متعددة الأغراض ، إلى أن تكون مجموعة من الملاحظات الذكية والأفكار الخيالية داخل سجل واسع للأغراض . فالوحدة التى يمكن اكتشافها فى قصيدة على مستوى أعمق من مستوى الترابط المنطقى ـ كما فعلته دراسات معاصرة عدة .. ـ لم تخطر أبدا فى العقل الواعى للنقاد العرب . والقصيدة المثال عند ابن طباطبا مترابطة كخطاب أو رسالة ، ومع هذا فهو يخفق فى تقديم شواهد على مثاله ، عن طريق قصائد كاملة أو مقطوعات طويلة . والفصول التى أخذت منها الفقرات السابقة ، على خلاف أكثر الفصول الأخرى ، لا تحتوى أى شواهد ، باستثناء عدد من المقطوعات لا تزيد على بيتين أو أربعة أبيات فى الفصل الأخير . أما المقطوعات الأطول التى يوردها فى هذا الفصل ، بدون تعليق لسوء الحظ ، وأشير إليها قبل ذلك ، [فهى] عن :

> الأشعار المحكمة المتقنة ، المستوفاة المعانى ، الحسنة الرصف ، السلسة الألفاظ ، التى قد خرجت خروج النثر سهولة وانتظاما ؛ فلا استكراه فى قوافيها ، ولا تكلّف فى معانيها ..
>
> (العيار ، ٤٨ ـ ومابعدها) .

ولكن ، بين هذه الشواهد ، ثمة قليل من القصائد الكاملة أو تكاد ، بقدر ما يمكن التحقق [١٦١] . وبعضها يشمل أجزاء كبيرة من القصائد [١٦٢] ؛ [والبعض] الآخر أبياتها قليلة فحسب ، ليست متتابعة دائما ؛ فمفضلية أبى ذؤيب (رقم ١٢٦ العيار ص ٥٠) تمثلها ثلاثة من أوسع أبياتها شهرة : ١ ، ٩ ، ١٣ ؛ ومفضلية الأسود بن يعفر (رقم ٤٤ ؛ العيار ص ٥٤) تمثلها الأبيات ٨ ، ١٠ ـ ١٢ ، ١٥ ، ١٩ ـ ٢١ ؛ ومفضلية المثقّب (رقم ٢٦ ؛ العيار ، ص ٦٣) تمثلها أبيات الافتتاح الأربعة وأبيات الختام الأربعة . وربما كان التواصل فى كل مقطوعة من المقطوعات المختارة من بين معايير ابن طباطبا فى الاختيار ؛ وليس هذا واضحا لنا الآن . فعلى الرغم من اعتراضه على الشعر المنظوم من حِكَم أخلاقية قَلَّتْ أو كثرت ، فهو يضمن شواهدَه عشرة أبيات من قسم الأمثال فى معلقة زهير [١٦٣] ، ذات النظام التعسفى إلى حدّما ، كما يظهر من الروايات المتعددة لها[١٦٤] .

وفى حالات قليلة تبدو طريقة ابن طباطبا فى الاختيار كأنها جعلت المقطوعات أكثر ترابطا مما كانت [عليه] فى القصائد الأصلية . فأول بيتين من قصيدة السموأل [١٦٥] ، المحذوفين من العيار ، لهما طبيعة تقريرية ، وغير متصلين مباشرة بالقسم الجدلىّ التالى . وحذف ثلاثة أبيات من قصيدة الأسود بن يعفر يسفر عن انتقال أكثر منطقية من اللذات الزائلة للسابقين إلى الحالة المثيرة للعطف التى عليها الشاعر نفسه وتسلياته السابقة . وربما حمل الاهتمام بالترابط ابن طباطبا على إيراد قصيدة عبد الشارق كلها ؛ فهى تحوى قَصًّا غير متميز أو معقد لمعركة ـ على الأقل إذا قورنت بالمعالجة التلميحية الغامضة للمشاهد المشابهة فى الشعر العربى . وفى مكان آخر من العيار يناقش المؤلف الشعر القصصى[١٦٦] ، فيقول :

> وعلى الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر فى شعره دبّره تدبيرا يسلس له معه القول ، ويطرد فيه المعنى ، فبنى شعره على وزن يحتمل ان يُحشَى بما يحتاج إلى اقتصاصه ، بزيادة من الكلام يُخلط به ، أو نقص يُحذف منه . وتكون الزيادة والنقصان يسيريْن ، غير مخدجين ، لما يُستعان فيه بهما ، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما تقتضيه ، بل تكون مؤيِّدة له ، وزائدة فى رونقه وحسنه .

ويلى ذلك ستة عشر بيتا للأعشى [١٦٧] فيها قصة السموأل ، الذى حفظ الأمانة فى السلاح الذى استودعه إياه امرؤ القيس ، والأبيات تلمِّح إليها أكثر مما تحكيه . ويستطرد ابن طباطبا :

> .. وتأمّلْ لطف الأعشى فيما حكاه واختصره فى قوله : « أأقتل ابنك صبرا أو تجىء بها » ، فأضمر ضمير الهاء [١٦٨] فى قوله : « واختار أدراعه أن لا يُسَبَّ بها » ، فتلافى ذلك الخلل بهذا الشرح ؛ فاستغنى سامع هذه الأبيات عن استماع القصة فيها ، لاشتمالها على الخبر كله فى أوجز كلام ، وأبلغ حكاية ، وأحسن تأليف ، والطف إيماءة (العيار ، ٤٥) .

وابن طباطبا أكثر مدحا لهذه الإيماءات فى بيت أو بيتين من [مدحه] لبناء القص[١٦٩] . وشعر القص « الحقيقى » ، كنظم حكايات مثل كليلة ودمنة لأبان اللاحقى [١٧٠] ، لم يأخذه فى الحسبان ناقد تقليدى صارم الذوق كابن طباطبا ؛ لا لأن المزدوج كان يُعد أقل مستوى من القصيدة فحسب ، بل بسبب حقيقة أخرى هى أن قصّ الحكايات لم يكن له مكان فى المجال التقليدى للشعر .

والفقرة عن الشعر القصصى ليست المثال الوحيد على طريقة المؤلف الذى أخذ بعد ملاحظات واعدة ذات طبيعة عامة ، يحدِّد نقده

الفعل فى نطاق أكثر ضيقا . ففى فقرة نقلت من قبل استُخدم فعل تخلّصَ لدى انتقال بين الموضوعات فى القصيدة . ومع ذلك ، يخصّص المصطلح ، فى فصل عن التخلص (العيار ١١١ ــ ١١٩) ، للانتقال الرئيسى فى قصيدة متعددة الأغراض ، على أساس المناقشة النظرية لابن طباطبا على الأقل ؛ وسوف نرى استثنائين من بين الأمثلة التى تلى . وهو واحد من الفصلين فى الكتاب اللذين ينتصر فيهما الشعر المحدث ، (والآخر هو ، كما هو متوقع ، عن السرقات) . فكما يفسّر المؤلف ،

> لأن مذهب الأوائل فى ذلك واحد ، وهو قولهم عند وصف الفيافى وقطعها بسير النوق ، وحكاية ما عانوا فى أسفارهم : إنا تجشمنا ذلك إلى فلان ؛ يعنون الممدوح (العيار/١١١) .

ومن الشواهد السبعة التى يأتى بها على هذا النمط ـ وكلها للأعشى ـ واحد نجده فى قواعد ثعلب ، شاهداً على الخروج(١٧١) ، واثنان فى الخبر المنسوب إلى أبى عبيدة عن التخلّص(١٧٢) . ويذكر ابن طباطبا تنويعات عدّة على هذا النمط ، دون إيراد شواهد للتوضيح :

> ... أو يتوصل إلى المديح بعد شكوى الزمان ، ووصف محنه ، وخطوبه ، فيستجير منه بالممدوح ؛ أو يستأنف وصف السحاب ، أو البحر ، أو الأسد ، أو الشمس ، أو القمر ؛ فيقول : « عارض » ، أو « فما مزبد » ، أو « فما مخدر » ، أو فما الشمس والقمر أو البدر بأجود أو بأشجع أو بأحسن من فلان ؛ يعنون الممدوح (عيار/١١٣) .

ويقوم بيت واحد لزهير شاهدا على الافتقار إلى أى انتقال :

> ... أو يستأنف [الشاعر] الكلام بعد انقضاء التشبيب ووصف الفيافى والنوق وغيرها ، فيُقطع عما قبله ، ويبدأ بمعنى المديح(١٧٣) .

وهكذا أصبح « المذهب الواحد » للأوائل ثلاثة أنماط مختلفة ـ وابن طباطبا أول من يميز بينها . فى الأول ، ثمة رابطة شبه قصصيّة : يشرح [فيها] الشاعر أن الرحلة الصعبة أدت إلى الممدوح . أما الثانى فيعتمد على التداعى : إذ يُقارن الممدوح فى فرصة مواتية بظاهرة طبيعية سبق وصفها فى المقطوعة السابقة . والنمطان كلاهما يستغلان التباين بين الغرضين : أما الأول فمباشر وفجّ ، والثانى أقلّ خشونة وأكثر حذلقة . وفى النمط الثالث لا تصنع أى رابطة (١٧٤) . ويكشف الجزء الباقى من الفصل الذى يشمل ٣٧ شاهدا ، عن طرق المحدثين(١٧٥) :

> ... فسلك المحدثون غير هذه السبيل ولطّفوا القول فى معنى التخلّص إلى المعانى التى أرادوها (عيار/ ١١٣) .

ولا يضيف تعليقات أبعد ، إلا فى الحالات التى يحتلّ فيها الفخر مكان المديح (ص ١١٣ - ١١٤) . وشاهد واحد لمحمد بن وهب(١٧٦) ، يلاحظ عليه ابن طباطبا أنه يشكّل « تخلّصا من وصف الديار إلى وصف شوقه » . وهذا مع شاهد آخر ، للبحترى(١٧٧) ، هما الشاهدان الوحيدان اللذان لا يمكن عدّهما تخلّصاً بالمعنى الدقيق . فكلاهما يتكوّن من البيتين الأولين من قصيدة ؛ وفى الحالين يقع الانتقال إلى المديح متأخراً فى القصيدة(١٧٨) .

وقد لاحظ بونبيكر(١٧٩) ، توازيا مهما يقدمه خبر فى حلية المحاضرة(١٨٠) للحاتمى ، وفيه يسأل على بن هارون من أسرة المنجّم أباه هارون بن على(١٨١) عن « أحسن تخلّص إلى المديح أو إلى الهجاء » . فيردّ هارون أنها « طريقة لا نظير للمحدثين فيها ، ونادرا ما نجد مَثَلا جيداً عليها لشاعر قديم » . ومن الشواهد الأربعة التى يقدمها نجد ثلاثة فى العيار ، بينها أبيات ابن وهب والبحترى . ويصف هارون الأخيرة بأنها « تخلّص لطيف ، بالرغم من أن الشاعر لم يكن فى نيته أن يمدح أو يلوم » . وبعدها يزعم ، هو أو شخص آخر (فالنصّ يبدو مشوّها) أن البحترى تابع ابن وهب « فى تخلصه من وصف الديار إلى وصف شوقه »(١٨٢) .

ويتمسك بونبيكر بأن الاتفاق بين هذه الكلمات والعبارة المطابقة فى العيار يمكن أن يكون عَرَضياً(١٨٣) . وهذا ما أجده عسير التصديق ، من وجهة التطابق التام للكلمات ، والاستخدام الشاذ إلى حدّ ما لمصطلح التخلص ، ووجود الشواهد [نفسها] فى المصدرين كليهما . وليس من السهل تقرير أيهما الأقدم . فهارون توفى ٢٨٨/٩٠١ ، قبل ابن طباطبا بواحد وثلاثين عاما ، لكن بما أن عليا ابن هارون ولد ٢٧٦ أو ٢٧٧ (٨٨٩ أو ٨٩٠) فالمناقشة بين الأب والابن لابد أن تكون قد وقعت ، لو كانت وقعت أصلا ، حوالى عام ٩٠٠ ، وحوالى هذا الوقت لابد أن العيار كان قد وصل إلى بغداد . فابن طباطبا لم يغادر أصفهان أبدا(١٨٤) ، لكن أعماله عرفت فى بغداد فى حياته : فيقال إن ابن المعتز (ت ٢٩٥/٩٠٨) كانت عنده فكرة طيبة عن شعره(١٨٥) . والشواهد الثلاثة التى أضافها على بن هارون(١٨٦) موجودة كلها فى العيار ، بما فيها بيت الشاعر غير المعروف وهب الحمدانى ، الأمر الذى يؤكّد تقريباً أن عليا عرف العيار ، ما لم يكونا كلاهما قد استخدما مصدراً مفقوداً الآن(١٨٧) .

وتبيّن أبيات التخلّص للشعراء المحدثين التى اختارها ابن طباطبا أن طرق القدماء استمرت ــ من حيث المبدأ ــ على الرغم من أن التعبير ، وهذا حق ، أكثر تنوّعا : فإما أن يبحث الشاعر عن ملجأ من مصاعب الصحراء عند الممدوح ، أو أن يقارن الممدوح بالسحب الممطرة ، أو الشمس الخ . والنمط الأول تمثله فحسب شواهد قليلة(١٨٨) ؛ وفى غالبيتها العظمى تستخدم مقارنة أو استعارة :

وبدا الصباحُ كأن غُرّتَه
وجهُ الخليفةِ حين يُمتدحُ(١٨٩)

و : كأن سَناها بالعشىّ لشَرْبِها
تَبَلُّجُ عيسى حين ينطق بالوعد(١٩٠)

وتكون الرابطة بين الأغراض أكثر رقة فى مرات قليلة ؛ فالشاهد التالى لا يكاد يكون أكثر من لعب بالألفاظ :

أيامَ غصنُ الشبابِ يهتزّ كالأسمرِ فى راحةِ ابنِ حمّادِ(١٩١)

وقال البحترى :

لعمرُك ما الدنيا بناقصةِ الجدا
إذا بقى الفتحُ بنُ خاقانَ والقطرُ(١٩٢)

تخلص أكثر رقة من باب أَوْلى ما دامت الأبيات السابقة (التى

لا يوردها ابن طباطبا) لا تحوى وصفاً للمطر أو للصحراء[١٩٣] . وتخلص آخر ، يبدو غير متوقع ، هو هكذا فى الظاهر فحسب ؛ لأن أربعة أبيات تتخلل [البيتين] محذوفة من العيار[١٩٤] .

فالواضح أن ابن طباطبا ، فى نقده التطبيقى ، أقل اكتراثا بالسياق الحقيقى « للتخلص » مما يمكن أن توحى به ملاحظاته النظرية . و« المزج » الذى أراده بين الأغراض المتتابعة بدا محدودا حتى لا يجاوز التوافق عادة بيتا واحداً ؛ والميل إلى تفضيل أن يتم التخلص فى بيت واحد ، الذى أوصى به فى كلمات واضحة أبو عبيدة وثعلب ، استمرّ فى العيار . وعلى الرغم من أن القصيدة ينبغى أن تكون بمثابة « كلمة واحدة » ، « مفرغة إفراغا » ، لا يلحّ ابن طباطبا على رابطة داخلية بين أجزاء القصيدة . ولا أثر لتوقع إشارة معينة للغرض الرئيسى فى مطلع القصيدة [براعة الاستهلال] . ومع ذلك ، فهو يبدو فى فقرة واحدة يدين وجود أمزجة متضاربة بين معانى القصيدة :

> وينبغى للشاعر أن يحترز فى أشعاره ، ومفتتح أقواله مما يُتَطير به ، أو يُستجفى من الكلام والمخاطبات ، كذكر البكاء ، ووصف إقفار الديار ، وتشتت الألاّف ، ونعى الشباب ، وذمّ الزمان ، لا سيما فى القصائد التى تتضمن المدائح والتهانى ؛ وتستعمل هذه المعانى فى المراثى ووصف الخطوب الحادثة . (عيار ، ١٢٢) .

ومن الواضح الآن أن هذه المعانى على وجه التحديد استغلت فى قصائد مدح لا تحصى ، وأن التباين بين المقدمة الكئيبة غالبا والرثائية ، والمديح اللاحق هو الذى يعطى للتخلّص أهميته بوصفه محور ارتكاز فى القصيدة ، كما هو واضح من شواهد التخلّص التى يوردها ابن طباطبا نفسه . فشواهده على المطالع غير اللائقة تكشف عن أن التحديدات ، فى التطبيق ، مرة أخرى ، أقل حدّة : إذ عُدّت بمثابة تحذير ضد التلميحات غير اللائقة ، الناتجة عن الالتباس الناشىء عن حديث الشاعر عن نفسه أو إليها ، دون أن يوضح بما فيه الكفاية أن المخاطب ليس هو المعَنىّ . ولقد كان خطأ أخرق حقا من جانب ذى الرمة [حين قال] :

> ما بال عينك منها الدمعُ ينسكبُ
> كأنه من كُلًى مفريةٍ سَرِبُ

واضعين فى الحسبان أنه كان يخاطب خليفة يعانى مرضا فى عينيه[١٩٥] .

وقد رأى بعض الدارسين فى ابن طباطبا ، بالتركيز على أحكامه النظرية والتغاضى عن تطبيقاته لها على الشعر العربى ، مناصراً مبكراً « للمفهوم العضوى » للشعر . فشوقى ضيف يكتب :

> وكأن ابن طباطبا تنبه فى دقة إلى ماردّده ــ ولا يزال يردده ــ النقاد فى عصرنا من فكرة الوحدة العضوية فى القصيدة ، بحيث تصبح عملا محكما إحكاماً ؛ فلا تخلخل بين المعانى المتعاقبة ، ولا ثغرات ولا خنادق تفصل بينها ، إنما انتظام واتساق والتحام ، حتى تصبح القصيدة كأنها كلمة واحدة ومعنى واحد . ولعل من الغريب حقا أن أصحاب النقد والبلاغة بعد ابن طباطبا لم يتوسعوا فى هذا الموضوع[١٩٦] .

وكان ينبغى لوجهة النظر هذه أن تخفّ لهجتها ، لكن يبقى التعارض بين واجهتى العيار : النظرية والعملية ، فى حاجة إلى تفسير . إذ ينبغى أن يدرك المرء ، أولا ، أن القصيدة فى أيام ابن طباطبا لا تعرف أىّ شىء مثل « الوحدة العضوية » بالمعنى الأفلاطونىّ أو الكوليردجىّ ؛ ومن جهة أخرى ، فقد عانى المحدثون ، إذا قورنوا بالقدماء ، ليصلوا بين الأبيات المتعاقبة أو حتى بين المعانى المتوالية ، مراعين ألا يتنافر كل بيت مع السابق عليه مباشرة . وفى القصائد القصيرة [القطعة] ، ربما أسفر هذا عن قدر معقول من « الوحدة » ؛ وليس من المحتمل أن ابن طباطبا الذى كان مثل ابن المعتز ، سيد القطعة ، وهو [ابن طباطبا] ، نفسه تفوّق أساسا فى هذا المجال[١٩٧] ، وكانت فى ذهنه القصيدة القصيرة حين كتب عن القصيدة بوصفها « كلمة واحدة » . وثانيا ، أن الملاحظات النظرية لابن طباطبا لا تتناقض إلى هذا الحدّ مع نقده التطبيقى كما قد تبدو لهؤلاء الذين اعتادوا النظريات العضوية عن الشعر . لأن ما يلحّ عليه ابن طباطبا ــ وهو فى هذا يميز نفسه عن سابقيه وعن لاحقيه بالقدر نفسه ــ هو تحديد التسلسل اللطيف للأبيات والمعانى فى القصيدة ، أكثر من [إلحاحه على] توافق كل جزء مع الأجزاء الأخرى ، ومع المجموع . فـ « فحص المعنى » ينبغى أن يؤخذ إحالة على الغرض أو المعنى المعيّن الذى يركز الشاعر ذهنه فيه ، والذى يمكن أن يكون واحداً من عدّة [معانٍ أو أغراض] فى القصيدة (فهو يتحدث عن المعنى الذى يريد [الشاعر] بناء الشعر ، وليس القصيدة ، عليه) ؛ وليس إحالةً إلى المعنى المركزى فى القصيدة كلها ، إذا كان ثمة فكرة مركزية على الإطلاق . و« أوّل الشعر وآخره » ينبغى أن يفسّر بالمثل على نطاق ضيّق كما يظهر حقا من الشواهد السابقة والتالية مباشرة للفقرة التى نحن بصددها[١٩٨] . وأن القصيدة ينبغى أن تكون « مفرغة إفراغاً » تعنى فحسب أنه ينبغى ألا تظهر خيوط أو لحام . ولو أن على الشاعر أن يختار القافية فى تجاوب مع المعنى « الذى يريد بناء الشعر عليه » . فسواء كان المعْنىّ قصيدة قصيرة أو المعنى الأول الذى يجب أن يُنْظَم فى قصيدة متعددة الأغراض ؛ فكلاهما شرعى بالنسبة لاختيار الوزن .

ويدعم هذا التفسير فقرة تذكّر بكلمات ابن طباطبا ؛ وهى فى الكشف عن مساوىء المتنبى للصاحب بن عبّاد ، الذى دوّن ما سمعه من ابن العميد (ت ٣٦٠/٩٧٠) :

> .. إن أكثر الشعراء ليس يدرون كيف يجب أن يوضع الشعر ، ويبتدأ النسج ؛ لأن حق الشاعر أن يتأمل الغرض الذى قصده ، والمعنى الذى اعتمده ، وينظر فى أى الأوزان يكون أحسن استمراراً ، ومع أى القوافى يُحصِّل أحمد اطراداً ، فيركب مركبا لا يخشى انقطاعه به والتياثه عليه[١٩٩] .

ومن حسن الحظ ، يسأل ابن العميد سيده عن شاهد ، فقدّمه : إذ أقام البحترى قصيدة على القافية « سافا » ، لأنه انتوى الإشارة إلى

عطية ضوعفت أضعافا ، ومئات الدنانير صارت آلافا ، وكان يكفى أن يزيده ، بدلا منها ، إلى الآحاد أنصافا . وهذه الكلمات الثلاث فى القافية توجد قبيل نهاية قصيدة من أربعين بيتا[200] . ومن المحتمل جدا أن الكلمات القليلة المذكورة كانت الحافز لاختيار القافية ؛ لكن من الصعب أن نفهم كيف ساعد هذا الشاعرَ فى بقية القصيدة . وتبين الفقرة أن مجال مصطلح غرض كما استخدمه ابن العميد محدود . ولئن نظرنا إلى ابن طباطبا من هذا المنظور فإن ذلك لا ينقص من أهميته ناقدا ؛ بل على العكس تماما ، لأن نظريته عن إنتاج القصيدة فى تسلسل تتوافق مع الممارسة الشعرية فى زمنه [موافقة] جيدة أكثر من توافقها مع نظرية « عضوية » مثالية .

الهوامش :

(١) السيوطى ، المزهر ، ٤٧٧/٢ .

(٢) ابن سلام : الطبقات ، ٢٣ ؛ وابن قتيبة ؛ الشعر ، ١٠٤ ؛ والسيوطى ؛ المزهر ، ٤٧٤/٢ ؛ وقارن : أبو عبيدة (السابق ، ٤٨٤/٢) : إنما كان الشاعر يقول من الرجز البيتين والثلاثة ونحو ذلك إذا حارب ، أو شاتم ، أو فاخر .

(٣) إذا أغفلنا الأبيات المنسوبة إلى الكائنات الأزلية كالملائكة وإلى آدم ؛ انظر القرشى : الجمهرة ، ٢٦ وما بعدها ؛ والمسعودى : المروج ٢٥/١ وما بعدها ؛ الحسينى : نضرة ، ٢٤٦ وما بعدها ؛ المعرى : الغفران ، ٣٦٢ وما بعدها .

(٤) ابن سلام : الطبقات ، ٣٣ ؛ وابن قتيبة : الشعر ، ١٢٨ ، ٢٩٧ ؛ والجاحظ : الحيوان ٧٤/١ ؛ وثعلب : المجالس ٤١١/٢ ؛ والأغانى ٥٧/٥ ؛ والعسكرى : الأوائل ، ٣٤٣ ؛ وابن رشيق : العمدة ، ١٨٩ ؛ والمرزبانى : الموشح ، ١٠٥ (قارن ص ٤) ؛ والسيوطى : المزهر ٤٧٧/٢ ، ٤٨٤ ؛ والبغدادى : الخزانة ١٦٤/٢ ، الخ .

(٥) سأل الذين تمسكوا بالتعريف الشكلى للشعر بأنه كلام موزون ، مقفى ، ما إذا كان البيت المفرد يسمى شعرا . انظر ، مثلا ، لسان العرب ، مادة شعر .

(٦) انظر : لسان العرب ، قصيدة ؛ الباقلانى : إعجاز ، ٢٥٧ ؛ وابن رشيق : العمدة ١٨٨/١ وما بعدها ؛ وشمس قيس : معجم ، ١٥١ .

(٧) ابن سلام : الطبقات ، ٤٤ : « سمعت قائلا يقول للفرزدق : منْ أشعر الناس . . ؟ قال : ذو القروح (يعنى امرأ القيس) » مستبعداً الإضافة المتنافة : « وحين يقول . . » مشفوعة ببيتٍ شاهدٍ ، فيواجه بالسؤال « حين يقول ماذا ؟ » .

(٨) بيت ٨ من نشرة Lyall للمعلقات (٦ ، ٩ من شرح ابن الأنبارى والزوزنى ، على الترتيب) ؛ قارن ، طه حسين : فى الأدب الجاهلى ٢٢٠ وما بعدها . ويمكن إيراد أمثلة أكثر .

(٩) المفضليات ، رقم ٤٠ ؛ قارن طه حسين : حديث الأربعاء ١٦١/١ وما بعدها .

(١٠) المفضليات ، رقم ١٦ ؛ قارن GAZ ٣٨٣/٢ ؛ ابن قتيبة : الشعر ، ٦٩٧ وما بعدها .

(١١) من المحتمل ، بطبيعة الحال ، أن الشعراء نظموا القصائد كما هى ؛ لأن المقطوعات المميزة بالنسيب ، وتقدّم مصرّعة فى وسط القصيدة ، يمكن أن نجدها لا فى الشعر القديم فحسب بل فى الشعر المحدث أيضاً .

(١٢) امرؤ القيس : الديوان ، ٤٠ ؛ وابن قتيبة : الشعر ، ٢١٨ وما بعدها ؛ والأغانى ١٩٤/٨ وما بعدها ، ٢٢٠/٢١ وما بعدها ؛ والمرزبانى : الموشح ٢٨ - ٣٢ .

(١٣) انظر عنه ابن قتيبة : مقدمة ، ص ٥٨ رقم ٥٧ ؛ والجاحظ : البيان ٢٠٧/١ ، رقم ٣ .

(١٤) الجاحظ ؛ البيان ٢٠٧/١ ؛ وقارن : ابن قتيبة : الشعر ، ٧٦ ؛ وابن رشيق : العمدة ١٨٧/١ .

(١٥) العسكرى : الصناعتين ٢٠٧/١ ؛ الراغب : محاضرات ٥٢/١ .

(١٦) الجاحظ : البيان ٢٠٧/١ ؛ والحيوان ٩٩/٣ ؛ وابن قتيبة : الشعر ، ٧٦ ؛ وعيون ١٨٤/٢ ؛ والعسكرى : الصناعتين ، ١٧٩ ؛ والمرتضى : أمالى ٣٧٢/١ ؛ والحصرى : زهر ، ٦٩٤ ؛ والتوحيدى : الإمتاع ٥٩/٣ ؛ وابن رشيق : العمدة ١٨٧/١ ، ١٢٨/٢ ؛ والراغب : محاضرات ٥٢/١ .

(١٧) الحصرى : زهر ، ٦٩٤ ؛ وابن رشيق : العمدة ١٨٧/١ .

(١٨) العسكرى : الصناعتين ، ١٨٠ ؛ وقارن ابن رشيق : العمدة ١٢٨/٢ .

(١٩) ابن رشيق : العمدة ١٢٨/٢ ؛ والراغب : محاضرات ٥٢/١ .

(٢٠) التوحيدى : مثالب ، ١٧٥ . وقد لاحظ التناقض بين آراء جرير ومعاصره عقيل الناقد المتأخر عبد الكريم النابلسى . قارن ابن رشيق : العمدة ١٢٨/٢ .

(٢١) الأغانى ٣٧١/٢ ؛ قارن ١١٦/١ ، ١٤١/٨ ، وابن قتيبة : الشعر ٥٥٥ ، والحصرى : زهر ٥٩٧ .

(٢٢) Blachere, Histoire, pp. 501 F.

(٢٣) الأغانى ٥٤/١ ؛ ترجمها جولدتسيهر فى "Alte und neue Poesie" ص ١٤٤ .

(٢٤) الأغانى ٣٩/١٢ . وقارن خبرين فى موشح المرزبانى ٢٧٩ . أحدهما يعود إلى خالد بن كلثوم ، معاصر أبى عمرو بن العلاء : «كان ذو الرمة صاحب تشبيب بالنساء وأوصاف وبكاء على الديار ، فإذا صار إلى المدح والهجاء أكدى ولم يصنع شيئاً» . وفى الآخر يقول أبو عبيدة : «كان ذو الرمة إذا أخذ فى النسيب ونعت فهو مثل جرير ، وليس وراء ذلك شىء . فقيل له (لأبى عبيدة) : ما تشبّه شعره إلا بوجوه ليست لها أقفاء ، وصدور ليست لها أعجاز . قال : كذا هو» .

(٢٥) ابن قتيبة : الشعر ٧٦ .

(٢٦) ولطرفة شبيهة ، قارن : الأغانى ٣٨/٤ ، والقالى : أمالى ٢٤٣/١ ، وابن رشيق : العمدة ١٣٣/٢ ، وابن خلكان : وفيات ١٢٧/١ وما بعدها . وفضل المأمون ، من جهة أخرى ، أن يكون المديح قصيداً ؛ قارن الأغانى ٢٥٩/٢٠ .

(٢٧) الجاحظ : البيان ٢٠٦/١ ، ٢٢٨ ؛ قارن : ابن قتيبة : الشعر ٩٠ ؛ ونولدكه Beitrage، ٣٣ ؛ وابن قتيبة : عيون ١٨٤/٢ ، والمبرد : الكامل ٣٢٤ ، والمرزبانى : الموشح ٥٥٢ (وهنا يخاطب عمر ابن عمه ؛ والرواية نفسها فى الحاتمى : الموضحة ٢٢ ، وللمرغينانى : البديع ٣٧ - ٣٨) وص ٢٥٠ (حيث يخاطب الراعى عمه بالكلمات نفسها ؛ وفى هذه الرواية يعود الإسناد إلى عمارة بن عقيل ، معاصر الجاحظ) ؛ الراغب : محاضرات ٤٩/١ (حيث يخاطب العجاج ابنه) ؛ «ابن المدبر» : العذراء ، تحقيق كرد على ٢٤٢ ، وتحقيق مبارك ٣٣ ، والحسينى : نضرة ٣٩٨ (حيث يتهم الراعى عمه أنه يضيع البيت بعد ابن أخيه) ، وابن عزرا : محاضرة ١٨٠ . وفى رواية أخرى يفضل المبرد مع ذلك الفرزدق على جرير للسبب نفسه (المرزبانى : الموشح ١٩٢) .

(٢٨) الجاحظ : البيان ٢٠٥/١ ، ٢٢٨ ، ٦٨ (رواية مختلفة قليلاً) ؛ وابن قتيبة : الشعر ٩٠ ، ٦٠١ ، (قارن : نولدكه Beitrage ص ٣٣) ؛ والمرزوقى : شرح الحماسة ١٠/١ . وإذا كان رؤبة مَنْ تحدّث عن القران فهى مفارقة أن شعره ، مع شعر أبيه العجاج ، تميز نسبيا بفواصل غرضية Thematical عدة . قارن : أولمان Untersuchungen, p. 33 .

(٢٩) يلاحظ ابن قتيبة (الشعر ٩٠) أن أحدهم قرأ قرآن ، خطأ فى رأيه (ويمكن أن تصحّ طبقا لمندور : النقد ٤٣) .

(٣٠) البيان ٦٧/١ - ٦٩ .

(٣١) قارن ص ٦٧ . كذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر .

(٣٢) البيان ٢٠٦/١ .

(٣٣) السابق ٢٢٨/١ .

(٣٤) نفسه ١٣٩/١ .

(٣٥) عن الإيطاء ، انظر : لسان العرب : وطأ .

EL s.v. " Kafiya" (S.A. Bonebakker), Braunlich, 'Versuch', pp.254-59, Gaudefroy-Demombynes in Ibn Qotaiba, Introduction, p.78n. 113.

(٣٦) انظر عنه : ابن قتيبة : الشعر ٧١٢ وما بعدها ، والمرزبانى : معجم ١٣١ وما بعدها ، وقك : العربية ٧١ وما بعدها .

(٣٧) الجاحظ : البيان ٢١٥/٢ ؛ وابن قتيبة : الشعر ٧١٢ وما بعدها ؛ والجرجانى : الوساطة ٩ ؛ وفك : السابق ٥٥ .

(٣٨) المرزبانى : الموشح ٢٤ .

(٣٩) الأغانى ٣٥١/١٤ ، والمرزبانى : الموشح ٢٤ .

(٤٠) استخدمها الشعراء القدماء ، مثل الأعشى (قارن : الجاحظ : البيان ٢٢٨/١) ، بمعنى «القصيدة المأثورة» epigramatic ؛ قارن بلاشير "Deuxieme Contribution" ص ١٤٤ . وعن الإهداء فى الشعر القديم انظر بلوخ Bloch : القصيدة Qasida، ١١٧ - ٢١ ؛ جاكوبى Studien ص ٨٤ ، ٩٧ ، ٩٩ .

(٤١) بن شيخ Poetique arabe p. 145 يعدّ أكثر من ثلاثين قصيدة لأبى تمام ؛ وقد عددت للبحترى أكثر من أربعين .

(٤٢) Gibb, 'Arab Poet and Arabic Philologist', p.578.

(٤٣) أمثلة عدّة فى Braunlich, 'Versuch', pp.254-59.

(٤٤) الحاتمى : حلية ٢٠٥/١ . ويقوم البيت الأول للنابغة (كلينى لهمٍّ . .) شاهدا على حسن الابتداء فى مصادر عدة : ابن قتيبة : الشعر ٦٦ ، عيون ١٩٢/٢ ، وابن المعتز : البديع ٧٥ ؛ والعسكرى : الصناعتين ٤٥٣ ؛ وابن رشيق : العمدة ٢١٨/١ ، ٢٤١/٢ ؛ والخطابى : بيان ٦٢ ؛ والمرزبانى : الموشح ٣٢ ؛ والمرغينانى : محاسن ٩٥ ، وابن أبى الإصبع : تحرير ١٦٨ ؛ والحلبى : حُسْن ٩٤ ؛ وابن مالك : مصباح ١٢٤ ؛ والقرطاجنى : منهاج ٣١٢ ؛ وابن حجة : خزانة ٣ ، الخ . و [المصادر] نفسها متاحة لبيت امرىء القيس ، مطلع المعلقة (انظر ، مثلا ، العسكرى : الصناعتين ٤٥٣ ؛ والآمدى : الموازنة ٥٣٦/١ ؛ والأغانى ٤٦/٢٤ ؛ وابن رشيق : العمدة ٢١٨/١ ، وأسامة : البديع ٢٨٦ ؛ وابن أبى الإصبع : تحرير ١٦٩ ؛ والقرطاجنى : منهاج ٣١١ ؛ وابن مالك : مصباح ١٢٤ ، وشروح التلخيص ٥٣١/٤) . والأبيات الثلاثة الباقية (بيت النابغة : يا داريّة . ومطالع علقمة للمفضليتين ١١٩ ، ١٢٠) . ولم أجد فى مكان آخر شواهد كهذه على الابتداء . وفى خبر آخر فى الحلية (٢٠٦/١) يذكر أبو عمرو بيتين لامرىء القيس (قِفانبك ، ألا عم صباحا) بوصفها أحسن مطلعين فى الجاهلية .

(٤٥) الحلية ٢٠٧/١ ؛ قارن : Bonebakker, Materials, p.77 . ويمكن أن نجده أيضا فى المرزبانى : الموشح ٢٨ . والبيت فى ديوانه ، ط . محمد يوسف نجم ، بيروت ١٩٦٠ ، ص ٥٣ .

(٤٦) فى الفصل الخاص بالمراثى فى الحلية (٤٤٢/١) يحدد ما يتبع بالأبيات السبعة التالية . وتحذف «وتبعاه من نور القبس ص ٢٨ .

(٤٧) مثلا ، ابن قتيبة : الشعر ٦٥ ، ٢٠٧ ، وعيون ١٩٢/٢ ؛ والقالى : ذيل الأمالى ٣٤ ؛ وابن عبد ربه : العقد ٢٦٥/٣ ؛ والحاتمى : الموضحة ١٧٢ ؛ والعسكرى : الصناعتين ٤٥٣ ؛ والخالديان : أشباه ٣٤١/٢ وما بعدها ؛ والثعالبى : إعجاز ١٣٩ وما بعدها ؛ وابن رشيق : العمدة ٢١٩/١ ؛ وابن عزرا ؛ محاضرة ٢٧٦ ؛ وابن قيم الجوزية : فوائد ١٤٠ ؛ والقرطاجنى : منهاج ٣١٣ .

(٤٨) ابن قتيبة : الشعر ٢٠٧ ؛ قال الأصمعى : «لم أسمع قط ابتداء مرثية أحسن . . . » ؛ قارن ابن قتيبة : عيون ١٩١/٢ وما بعدها ؛ القالى : ذيل ٣٤ ؛ والمرزبانى : نور القبس ١٤٦ ؛ والخالديان : أشباه ٣٤١/٢ .

(٤٩) الحلية ٩٤ ؛ قارن Bonebakker, Materials, pp.76 F. . والبيت مطلع مرثية شهيرة لأبى ذؤيب (المفضليات رقم ١٢٦ ، وقارن GAZ, ii, 256) .

(٥٠) Bone bakker, loc. cit. and 'Poets and Critics' p.110.

(٥١) Materials, pp.19ff.

(٥٢) يثير بونيبكر شكوكا مشابهة عن لفظة ابتداء فى خبر يعود إلى ابن الأعرابى (Materials, p.21).

(٥٣) الجاحظ : البيان ١١٦/١ ؛ الحصرى : زهر ١٤٦ ؛ قارن : «ابن المدبر» : العذراء ، ط . كرد ٢٣٦ ، ط . مبارك ٢٢ ؛ الراغب : محاضرات ٨٢/١ ، البغدادى : قانون ٤٢٢ .

(٥٤) GAZ, ii, 517.

(٥٥) الصولى : أخبار أبى تمام ٦٥ ؛ وقارن المرزبانى : نور القبس ٢٨ وما بعدها ؛ والحاتمى : الموضحة ١٧١ ؛ والحلية ٢٠٩/١ ؛ والعسكرى : الصناعتين ٣٢٥ ، ٤٥٣ ؛ وابن رشيق : العمدة ١٤٩/٢ ؛ وابن عزرا : محاضرة ٢٧٦ ؛ وابن الأثير : المثل ١٠٤/٣ .

(٥٦) B. Lewin in EI[2] s.v. 'al-Asmai'.

(٥٧) الجاحظ ؛ البيان ٣٢٠/٢ : «قال الباهل : قيل لأعرابى : ما بال المراثى أجود أشعاركم ؟ قال : لأنا نقول وأكبادنا تحترق» .

(٥٨) الحاتمى : الحلية ٢٠٧/١ ؛ وهو شاهد على حسن الابتداء أيضا فى بديع ابن المعتز ٧٦ ، والقرطاجنى : منهاج ٣١٢ .

(٥٩) ابن الجراح : الورقة ٨ .

(٦٠) Jacobi, Studien, pp.49-53.

(٦١) عن الذات فى الشعر العربى راجع .
Stetkevych, 'The Arabic Lyrical Phenomenon' pp.71ff

(٦٢) راجــع . Bloch, 'Qastda', p.115

(٦٣) الديوان ٢٧٠/١ ، والآمدى : الموازنة ٢٩٨/٢ ، وقرأ : دَعْ عنك هذا .

(٦٤) الأغانى ٢٣٧/٧ .

(٦٥) الحلية ٢١٧/١ . بونيبكر Materials، ٨١ وما بعدها .

(٦٦) اقرأ (مع القطانى) وتحمَّل أظعان (قارن ثعلب : قواعد ٦٠) .

(٦٧) Alwardt, Divans, p.97 . وهذا البيت يقوم شاهدا على الخروج أو الاستطراد فى ابن المعتز : البديع ٦١ ؛ وابن وقيع : المنصف ١٧ ؛ والعسكرى : الصناعتين ٤١٥ ، ٤٧٦ ؛ وابن رشيق : العمدة ٤٠/٢ ؛ والباقلانى : إعجاز ١٠٤ قارن : (Von Grunebaum, Document, p.46) ؛ وابن بسام : الذخيرة ، ق ١ مج ٣٩٠/٢ ؛ وأسامة : البديع ٧٦ ، ٢٨٨ ؛ وابن مالك : مصباح ١٢٦ ؛ وابن أبى الأصبع : تحرير ٤٣٤ ؛ والعلوى : الطراز ١٨٠/٣ ؛ والحسينى : نضرة ١٠٨ ؛ وابن حجة : خزانة ١٨٦ ؛ والسيوطى : عقود ١٧٤ ؛ والعباسى : معاهد ٢١٣/٢ ، والشريشى : شرح ٣٨٠/٢ . وهى فى الحلية شاهد على الاستطراد أيضا (١٦٥/١ ؛ قارن : بونيبكر Materials ٦٢) .

(٦٨) فى عيار الشعر ١١٢ شاهدان للأعشى وحده ، وفى قواعد ثعلب ٦١ واحد للأعشى ، ويمكن أن نجد [فيه] أبيات ذى الرمة وحاتم (ص ٦٢) . وهذا البيت الأخير فضلا عن ذلك فى البغدادى : قانون ٤٥٠ ؛ والتبريزى : الكافى ١٨٨ .

(٦٩) Materials, p.82.

(٧٠) استخدمها زهير أيضا ، كما فى شطرة «دَعْ ذا ، وعدِّ القول فى هرم» ؛ قارن : الأغانى ٩٠/٦ وما بعدها ، حيث يتصل به أن المهدى عبر عن عَجَبه من وجود هذا البيت فى مطلع قصيدة . فغامر المفضل حلاً لهذا بالقول بأن الأبيات المتقدمة خططها الشاعر لكن لم ينجزها ، وتفهم ، فى حين حل حماد الراوية القضية فى بساطة بأن نحل نسيبا قصيرا وادعى أصالته (قارن Jacobi, Studien, p.17) .

(٧١) عن ثمامة ، انظر الأغانى ٦/٤ ، ١٦ ، ٢٣١/٥ ؛ والجاحظ : البيان ١٠٥/١ وما بعدها ، والبخلاء ٢٨٥ .

(٧٢) الجاحظ : البيان ١٠٦/١ ؛ والعسكرى : مصون ٢١٣ يقرأ : قد عصى عليه بعد طلبه له (وتنسب الكلمات لسهل بن هارون) ؛ والعسكرى : الصناعتين ٤٩ يقرأ : يتلمَّس وقد استعصى عليه بعد طلبه .

(٧٣) البيان ٢٢٥/١ . والمعنى الأصل للفظة تخلُّص تشير إلى «تخليص النفس من المصاعب فى مواجهة خصم أو منافس» . انظر ، مثلا ، البيان ١٩٢/١ ، ٢١٢ ؛ والأغانى ٨١/٨ . واستخدمت بلا تحديد فى وصف الفصاحة ، وربما يمكن ترجمتها إلى « المهارة dexterity» أو « تعدد المواهب versatility» ، (قارن البيان ١٩١/١) .

(٧٤) ديوان أبى تمام ٤٣٤/٤ ، وأتبعتُ ترجمة جرونيباوم Documents p. 46 .

(٧٥) الصولى : أخبار أبى تمام ٦٨ وما بعدها . قارن له : أخبار البحترى ٥٩ ؛ والأغانى ٤٨/٢١ ؛ وابن وقيع : المنصف ١٦ ؛ والحاتمى : حلية ١٦٣/١ وما بعدها ؛ والباقلانى : إعجاز ١٠٥ ؛ وابن رشيق : العمدة ٤٠/٢ ؛ والمرغينانى : البديع ١٧ ؛ والشريشى : شرح ٣٧٩/٢ ؛ وياقوت : إرشاد ٢٢٧/٧ وما بعدها . وغالبا ما تقتبس الأبيات شاهداً على الاستطراد ، مثلا : العسكرى : الصناعتين ٤١٥ ؛ والحصرى : زهر ١٠٨٤ ؛ والباخرزى : دمية ١٢٧/١ ؛ وأسامة : البديع ٧٨ ؛ وابن بسام : الذخيرة ق ١ مج ٣٨٩/٢ ؛ والحلبى : حُسْن ٨٢ ؛ والنويرى : نهاية ١١٩/٧ ؛ والزنجانى : معيار ٧٨ ؛ والعباسى : معاهد ١٣٠/١ .

(٧٦) انظر معظم المصادر المذكورة فى الهامش السابق ؛ حيث تتلو أبيات البحترى أبيات أبى تمام ؛ وقارن بالإضافة إليها الباقلانى : إعجاز ٢٢٩ ، والخفاجى : سرّ ٢٥٤ ؛ وديوان البحترى ١٧٤٥ (البيت ١٨ مع مراجع إضافية) . وينبغى تصحيح ترجمة جرونيباوم (Document pp.47, 100)، انظر J. Kramer in Orientalia (1954) 204 .

(٧٧) ابن رشيق : العمدة ١٥١/٢ ؛ راجع Goldziher, 'Bemerkungen', pp.381-84 وعطوان : مقدمة ١١١/١ ، ٢٣٣ وما بعدها .

(٧٨) ص ص ٢١١ - ١٣ ، حيث تقف بين المتقيات وليس بين المراثى . راجع أيضا الأغانى ٧/١٠ - ١١ ؛ وابن قتيبة : الشعر ٧٥٠ وما بعدها .

(٧٩) ابن قتيبة : الشعر ١٢٨ ؛ وراجع العسكرى : أوائل ٣٤٥ .

(٨٠) ابن رشيق : العمدة ٩٠/١ . وهى نفسها ، باختلافات قليلة ، فى السيوطى : المزهر ، ٤٨٤/٢ . ومبتكر الرجز ، طبقا لمحمد بن حبيب (ت ٨٦٠/٢٤٥ ؛ الأغانى ٢٩/٢١) وابن قتيبة هو الأغلب العجلى . راجع العسكرى : أوائل ٣٤٤ ؛ وابن رشيق : العمدة ١٨٩/١ ، و32 ، Ullmann, Untersuchungen

(٨١) ابن سلام : طبقات ٤٦ ؛ وراجع ابن قتيبة : الشعر ١١٠ ؛ والسيوطى : المزهر ٤٧٨/٢ وما بعدها .

(٨٢) السيوطى : المزهر ٤٧٧/٢ ، عن أمالى ثعلب .

(٨٣) ابن سلام : طبقات ٣٠٥ مع شواهد من شعر الفرزدق (أيضا فى الأغانى ٣٠٥/٢١ وما بعدها) ، راجع ص ص ٣٤٩ - ٥٥ لشواهد من جرير ، وص ص ٤٢٥ وما بعهدها من مقلَّدات الأخطل وعن مصطلح (بيت) مقلَّدْ انظر : السيوطى : المزهر ٤٩١/٢ .

(٨٤) راجع أيضا الحيوان ٧/٣ ، ١٥٣/٥ ومابعدها وعن موضوع تداول الجد والهزل لتجنب الملل راجع Rundgren, 'Arabische literatur ,pp. 111—20, Pellat, art. 'al-Djidd was l-hazi (الجد والهزل) in EI mlehgju Seriousmess and Humour in Early Islam (الجد والهزل فى صدر الإسلام) Islamic Studies, 2 (1963) 353-62 Ch. Pellat. Etudes sur l'histoire socio-culturell. وأعيد نشرها فى المرجع الأجنبى .

(٨٥) السيوطى : الإتقان ١٧٨/١ (ولا أدرى عن أى أعمال الجاحظ أخذ) .

(٨٦) راجع A. Neuwirth, 'Einige Bemerkungen zum besonderen sprachlichen und literarishen charakter des koran'xix. Deutscher Orientalist-entag (Freiburg, 1975). Vortrage, (Z DMG, Suppi. III, 1) p. 738.

(٨٧) البيان ١١٦/١ ؛ والحيوان ٩٢/١ ؛ وراجع ابن قتيبة : أدب ١٨ وما بعدها ؛ وابن رشيق : العمدة ١٨٦/١ ؛ والعسكرى : الصناعتين ١٩٨ ؛ والكلاعى : إحكام ٩٠ ؛ وأسامة : البديع ١٨٢ .

(٨٨) البيان ١٣/٢ ؛ وراجع ٩/٢ ، ٢٠٤/١ ، وابن قتيبة : الشعر ١٤٤ الخ .

(٨٩) الحيوان ٩٨/٣ ؛ وراجع : البيان ٢٠٧/١

(٩٠) البيان ٢٠٦/١ ؛ وراجع ابن المعتز البديع ١ ؛ ما بعهدها والآمدى : الموازنة ١٨/١ ، Heinrichs, Arabische Dichtung p. 30.

(٩١) البيان ٦٧/١ ؛ راجع العسكرى : مصون ٦ ؛ وابن رشيق : العمدة ٢٥٧/١ .

(٩٢) الملاحظة التالية عن الاستشهاد بالبيتين ٥١ - ٥٢ من معلقة لبيد ؛ شاهداً على المقولة الثانية . وربما كان أشهر شاهد على المقولة الأولى مرثية أبى ذؤيب (المفضلية ١٢٦ ، الأبيات ٣٧ - ٥٠) .

(٩٣) توفى حوالى ٢٣٥ هـ/٨٥٩م ، راجع GAZ, ii, 559f. Bencheikh-'Lecenacle poetique, pp. 42 ff.

(٩٤) الصولى : أخبار أبي تمام ٦١ ، وراجع الأغانى ٣٨٥/١٦ الذى يقرأ اتساق بدلا من استواء .

(٩٥) الأغانى ٣٧٠/٢ وراجع ١١٦/١ حيث يستشهد الزبير بعمه مصعب فى هذه النقطة (لكن وصف القصائد ناقص ، مع ذلك) .

(٩٦) الأغانى ١٢٠/١ وعن مصعب (ت ٨٤٨/٢٣٣) انظر GAL SI,212

(٩٧) Hassanein, Linguistic Criteria, p.10. Schwarz Der Diwan, iv, 42f.) وهو لا يترجم هذا المصطلح حين يناقش هذه الفقرة .

(٩٨) مفاتيح ٧٧ ؛ راجع .Basworth 'Abu' Abdallah, p.162

(٩٩) فى مواد البيان لعلى بن خلف حيث يدخل الانتقال فى العيوب الأسلوبية (راجع بونبكير AFatimid Manual, p.303, Saleh, Une source, p.198 (رواية أكثر اتساعاً إلى حد ما لنص الخوارزمى . (اتصال شخصى بالبروفيسير بونبيكر)

(١٠٠)الأغانى ١٢٥/١ وما بعدها وفى ديوان عمر (ق ٢ ، ح ١٨١/١) بيت إضافى .

(١٠١)إذا ربط الانتقال بالنقلة يمكن أن يجد المرء عونا فى حقيقة أنها فى قائمة مصعب المكتوبة فى سجع مزدوج إلى حدٍّ ما ، مسبوقة بعفة المقال .

(١٠٢) Lecomte Ibn Qutayba, pp. 89f.

(١٠٣) Noldke Beitrage, pp. 18-20, Gaudefroy-Demombynes, in Ibn Qataiba, Introduction, pp. 13f., Huart, Arabic literature, pp. 10f., Nicholson, Literary History pp. 77.f. (quoted in Arberry, Seven Odes, pp. 15f. and Araberry, Arabic potery, pp. gf.), Arberry, Clhassical Persian literature, pp. Gf. Ṭrabulsi, Critique, pp. 71f. Von Grunebaum, Wirklichkeitweite, P.193, Blachere, Vue d'ensewble, p. g. Wie, Introduction, p.27, Wagner, Abu-Nuwas, p.234, Jacobi, Studien, pp.31. Bencheike, Poetique, pp. 116f.

(١٠٤) عن أهمية القصيدة الأموية بوصفها نموذجا لوصف ابن قتيبة ، انظر Renate Jacobi, The Camel. قسم الجمل فى قصيدة المديح (تحت النشر ، قدمت بحثا فى Section of the Pamegurical Ode ندوة عن الشعر العربى القديم ، كمبردج ، يوليو ١٩٨١) .

(١٠٥) انظر أبو ديب ؛ نحو تحليل بنيوى ١٧٩/١ ومابعدها ، وVon Grunebaum Wirklichkeit Weite, pp. 194f ، الذى يخمن أن ابن قتيبة لم يستنفد المعانى الممكنة من أجل وضوح مخططه .

(١٠٦) قويلت تجربة لأبى تمام ، الذى بدأ مدحة للمأمون بلا نسيب برد فعل من عثمان بن المثنى (ت ٨٨٦/٢٧٣) : « شعر جيد لكنه يفتقر إلى البداية » . عندها أضاف أبو تمام ثلاثة عشر بيتا نسيبا (طبقا للتكملة المنسوبة لابن الأبار ، واستشهد بها ابن الداية : تاريخ النقد ٢٧٢ ؛ راجع ديوان أبى تمام ١٥٠/٣ وما بعدها .

(١٠٧) Blacher, Histoire, p. 378

(١٠٨) أبو ديب : السابق نفسه ، عن مونرو .Oral Composition, p. 42

(١٠٩) ابن قتيبة ، الشعر ٦٦ ، والأبيات منسوبة لكثير ، ولابن الطثرية ، وكعب بن زهير ، وآخرين . انظر ديوان كثير ١٨٨ ، ٥٢٥ وديوان كعب ١٤٠ - ٤٢ والمقطوعة فى مصادر عدة .

(١١٠) ص ١٣ من هذا المقال .

(١١١) Lecomte, Ibn Qutauya, pp. 417f.

(١١٢)استشهد بها حازم الأصفهانى فى مقدمته لديوان أبى نواس ١٨/١ ؛ وراجع الصولى : أخبار البحترى ١٣٥ وما بعدها .

(١١٣) على سبيل المثال ، ضيف : البلاغة ٦١ ، وطبانة : البيان ١٢١ ؛ مندور : النقد ٣٧٧ وما بعدها ، حسين : أثر ٢٢٢ ومابعدها ، ٢٢٨ ، Noldeke in ZDMG44 (1890) 711, Trabulsi, Critique, pp.81-83.

(١١٤) انظر عبد التواب فى مقدمة قواعد ثعلب ١٣ ، عباس ، تاريخ النقد ٨٣ . Bonebakker, Materiads 81f.

(١١٥) «رسالة ثعلب » وراجع له Arabische Dichtung ٢٥ - ٣٠ (وللتصحيح ، انظر له . Literary Theory, pp. 39f. وراجع Schoeler, Einleitung ١٠ - ١٢ ؛ وطبانة : دراسة ١٩٣ ؛ وحسين : أثر ٢٢٩ وما بعدها ؛ وعباس : تاريخ النقد ٨٦ .

(١١٦) قواعد ؛ ٣٥ وفى مكان آخر ، تدخل هذه الأصول الأربعة فى قائمة بأصول الكلام (ابن قتيبة : عيون ٤٦/١ ؛ وأدب الكاتب ١٨ (وراجع ص ٤) .

(١١٧) Arabische Dichtung, P.20.

(١١٨) Literary Theory', p. 40 note 95.

(١١٩) الجاحظ : البيان ١٥٣/١ - ٥٥ وابن عبد ربه : العقد ٢٧٢/٥ ، والحاتمى : الحلية ٣٢٤/١ .

(١٢٠) انظر ، مثلا ، المرزبانى : الموشح صفحات ٢٣ (يستشهد بأحمد بن محمد العروضى انظر عنه الصفدى : الوافى ٣١٨/٨ وما بعهدها ، ٣٦ ، و٤٠٥ حيث يستشهد بأبى بكر الصولى) و٤٩ (حيث يستشهد بعلى بن هارون بن المنجم) .

(١٢١) المرتضى : أمالى ١٧٧/٢ وما بعدها ، وفى دحض حجة ثعلب اعتمد المرتضى بوضوح على القطعة كلها .

(١٢٢) طبقات ٢٧٧ ؛ وراجع صفحات ٤٧ وما بعدها ، و٨٠ .

(١٢٣) لفظة « صيغة Figure » تستخدم هنا بمعنى حرٍّ ؛ ففى البديع ، حسن الابتداءات «بعض محاسن الكلام والشعر » انظر ص ٥٨ .

(١٢٤) فى رسالة عن شعر أبى تمام ، استشهد بها المرزبانى (الموشح ٤٧٠ - ٤٩٠) انتقد ابن المعتز (ص ٤٧٤) « خَشُنْتِ علىّ أخت بن خشان » . . بوصفه مطلعا رديئا ، وهو فى المصادر المتأخرة عادة شاهد على شكل للجناس مرفوض . والبيت نفسه أطلق عليه محمد بن داود الأصفهانى المعروف بابن الجراح (ت ٩٠٨/٢٩٦) ، مطلعا قبيحا ، انظر الموشح ٤٦٦ .

(١٢٥) أعلاه ص . وينبغى أن يذكر بالمناسبة أننى ، كيونبيكر (Reflections, p. 207n.67) ، لا أرى رابطا بين حسن الابتداءات عند ابن المعتز وقول لشبيب بن شيبة عن جودة الابتداء (الجاحظ : البيان ١١٢/١) . مثل آخرين (العسكرى : الصناعتين ٤٦٣ ؛ وابن رشيق : العمدة ٢١٦/١ ؛ وابن عزرا : محاضرة ١٧٨ - ٨٠ ، وضيف : البلاغة ٧٣ وما بعدها) .

(١٢٦) المطلع « خَشُنْتِ على . . » كما رأينا كان قد انتقد بالمثل لافتقاره إلى رخامة الصوت .

(١٢٧) انظر آربرى Arabic Poetry, pp. 30f ؛ والحماسة ٤٩ - ٥٤ ؛ وقدامة : نقد ١١٦ ؛ والجاحظ البيان ٦٨/٤ ؛ وابن طباطبا : عيار ٦٦ وما بعهدها ؛ والإبشيهى : المستطرف ١٣٢/١ وما بعدها . وفى أعمال متأخرة عن البديع يُستشهد بالبيت على الاستطراد : العسكرى : الصناعتين ٤١٥ ؛ والباقلانى : إعجاز ١٠٤ ؛ والحاتمى : الحلية ١٦٤/١ (راجع بونبيكر Materials ٦٤) ؛ وابن رشيق : العمدة ٣٩/٢ ؛ والحصرى : زهر ١٠٨٦ وابن بسام : الزخيرة جـ١ ق ٣٨٨/٢ ؛ وأسامة : البديع ٧٦ ؛ وابن أبى الأصبع : تحرير ١٣٢ ؛ والشريسى : شرح ٣٨٠/٢ ؛ والعلوى : الطراز : ١٧/٣ ؛ وابن القيم : فوائد ١٣٦ وشروح التلخيص ٣١٥/٤ ؛ وابن حجة : خزانه ٥٥ ؛ والحلبى : حسن ٨٢ ؛ والنويرى : نهاية ١١٩/٧ ؛ والعباسى : معاهد ١٣٠/١ ، Freytag, Darstellung, pp. 33, Mehren, Rhetorik, p.130, etc.

(١٢٨) العسكرى : الصناعتين ٤١٤ ؛ والباقلانى : إعجاز ١٠٤ وابن أبى الإصبع : تحرير ١٣١ ؛ والبغدادى : قانون ٤٤٩ ؛ وأسامه : البديع ٧٦ ؛ وابن حجة : خزانة ٥ ؛ والحلبى : حسن ٨٢ ؛ والنويرى : نهاية ١١٩/٧ ؛ والقرطاجنى : منهاج ٣١٦ ؛ وابن جابر : معيار ٤٩ ؛ والزنجانى : معيار ٧٨ ؛ والروندى : الوافى (عن ابن الداية تاريخ ٤٤٩) .

(١٢٩) فى سيرة ابن هشام ١٦/٢ - ١٨

(١٣٠) Schaeler, Naturdichtung,

(١٣١) عن هذه المصطلحات انظر Schoeler Einteilung p. 12f.

(١٣٢) راجع .Schoeler, op. cit, p.15

(١٣٣) نقد ٣٧ ، وراجع الصفحات ٢٩ وما يمهدها وا٥و ٥٢ وما بعدها . وأبيات الحطيئة استشهد بها الحاتمى الحلية ١/٣٤٠ وما بعدها) ؛ وابن رشيق (العمدة ٢/١٣٧) ، وكلاهما يضيف التعليق نفسه مع بعض الاختلافات .

(١٣٤) يناقش الأبيات ٣ ، ٥ ، ٨ - ١٠ ، ١٦ ، ١٥ - ١٦ ، ٢١ ، ١٤ ، ١٢ من القصيدة بترتيبها فى الحماسة .

(١٣٥) نقد ١٧ فى تناقض ، يُسامح مع الأخطاء العروضية فى بيت أو بيتين (ص ١٠٧) .

(١٣٦) انظر لسان العرب ، مادة ضمن .

(١٣٧) استخدمها البلاذرى (ت ٢٧٩/٨٩٢ ؛ راجع العسكرى : مصون ١٠ وما بعدها) ومعاصرو قدامة إسحق بن ابراهيم (البرهان ١٤٦ ، « نقد النثر » ١٠٠) ، وابن كيسان (تلقيب ٥٧ وما بعدها) ، والصولى (انظر المرزبانى : الموشح ٤٠٤ وما بعدها) .

(١٣٨) البيان ١/٩٣ ؛ وراجع Pellat, Gahiz et la litterature comparee, p. 104, Pellat, Al- Gahiz et les peuples du sous- continent, p. 544.

(١٣٩) القراءة مضمر ، التى صدق عليها مخطوط ، ربما ينبغى أن تُبْقَى .

(١٤٠) Formand Structure, pp. llf.

(١٤١) السابق ١٢ .

(١٤٢) السابق ١٣ وما بعدها .

(١٤٣) البرهان ١٣٥ وما بعدها ؛ راجع Schoeler, Einteilung, pp. 16—21, Tarabulsi, Critique, p. 217.

(١٤٤) Einteilung, pp. 20f

(١٤٥) انظر ، على سبيل المثال ، Von Grunebaum, Kritik, p. 45, Burgel, Die ekphrastischen Epigramm, p. 228.

(١٤٦) Heinrichs, Literary Theory, p. 47.

(١٤٧) التصحيح الذى يقترحه المحققون مَرْفوع ، غير ضرورى .

(١٤٨) مخض ، إسماعيل : الأسس ٢١٨ ، يقرأ فحصر . وعند البغدادى ، الذى اقتبس هذه الفقرة (قانون ٤٦٥) ، يُمحض ، لكن تبدو يمحض مفضلة هنا . وراجع للاستعارة المخضوضة churning metaphor ابن خلدون فى سيرته الذاتية (عن مقدمة روزنتال للمقدمة ص liii) .

(١٤٩) عياره . انظر بن شيخ : السابق ١١٩ ـ ٢١ ، وإسماعيل الأسس ٢١٨ ـ ٢٠ ، وعباس : تاريخ النقد ١٣٦ ـ ٣٨ ، وسلام : تاريخ النقد ١/١٤٨ ـ ٥١ . وفقرات متصلة قليلا أو كثيرا [بهذه] فى العسكرى : الصناعتين ١٤٥ ، والبغدادى : قانون ٤٦٥ ، والحسينى : نضرة ٣٨٩ وما بعدها ، وشمسى قيسى : معجم ٣٢٨ وما بعدها .

(١٥٠) عيار ١٢٤ ؛ راجع بن شيخ : السابق ١٢٣ ، والمرزبانى : الموشح ٣٧٠ ، والحسينى نضرة ٤٤٨ ، وبونيبكر : ملاحظات على كتاب نضرة الإغريض : ٢٠ وما بعدها .

(١٥١) لا ينبغى أن يفهم هذا على أنه يعنى أن ترتبط نهاية القصيدة ببدايتها ، لتأخذ القصيدة بناء تماثليا symmetrical أو دائريا . وعلى الرغم من أن [الجملة] توسّع من معنى« الاشتباه » ، « المماثلة » ، فينبغى أن تفسَّر على ما يحتمل على أنها « التواصل » (من البداية إلى النهاية) ، شاملة صلابة الأسلوب واستواءه ؛ راجع حسنين Linguistic Criteria p. 179

(١٥٢) مفرغة إفراغاً ؛ استخدمت العبارة من قبل ، انظر أعلاه ص ٢٣ . وفى حين يتحدث الجاحظ عن البيت (حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة ، البيان ١/٦٧) ، يمدّ ابن طباطبا هذا الطلب إلى القصيدة ، كما حدث فى الأزمنة الحديثة (J.M.Lotman, Die structur Literarischer Texte, Liers. Von Rolf- Dietrich Keil, Munchen, 1972, pp. 84, 248).

(١٥٣) عيار ١٢٦ وما بعدها ؛ وراجع بن شيخ ؛ السابق ١٢٣ ، سلام : السابق ١/١٧٧ .

(١٥٤) يستشهد ابن طباطبا بالعتابى (من المحتمل أنه توفى ٢٢٠/٨٣٥) الذى قال ، « الشعر رسائل معقودة ، والرسائل شعر محلول » (عيار ٧٨) . ولكن العتابى يتحدث عن الشعر ، وليس عن القصائد ، وهو ما يقوله ابن طباطبا فى هذا السياق . إن أى معنى فى المنثور من الكلام يمكن أن يتحول إلى كلام موزون مقفى ، والعكس Vice versa ¾ وقال ابن أبى طاهر (ت/٢٨٠/٨٩٣) عن قصيدة لذى الإصبع العدوانى : «إنها أشبه بخطبة بليغة منها بقصيدة » (Kister, The Seven Odes, p. 33) ؛ لكن يبدو أنه يشير إلى اضطراب وزنها ، لا إلى بنائها أو مضمونها .

(١٥٥) انظر Sowdel, Le Livre des secretaires, P. 132 (عبد الله البغدادى : كتاب الكتّاب ، أقدم عمل معروف عن كتاب الرسائل) ؛ والصولى : أدب الكتّاب ٧٦ .

(١٥٦) Sourdel, lac. cit,ac. cit, see K. Jahn, Van friihislamischen Briefwesen, Archir Drientalni, 9 (1937) 165f, Galdziher, Abhamdlungen, i, 60 nate, ii, 76, Freimark, Das Varwort, pp. 26f.

(١٥٧) تحقيق كرد على ص ٢٣٤ ، تحقيق مبارك ص ١٧ ؛ راجع ابن عبد ربه : العقد ٤/١٨٤ .

(١٥٨) راجع ابن عبد ربه : العقد ٤/١٧٤ .

(١٥٩) تحقيق كرد (٢٣٦ ، مبارك ٢٢ .

(١٦٠) ياقوت : إرشاد ٦/٢٨٥ ؛ راجع ابن النديم : الفهرست ١١ .

(١٦١) مثلا ، قصيدة لعبد الشارق من ١٥ بيتا (عيار ٦٢ وما بعدها) ، راجع الحماسة ٢١٨ ـ ٢٢ ، المرزوقى شرح ١/٤٤٢ ـ ٥٠ ، الخالديان : الأشباه ١/١٥٢ وما بعدها . وأطول قصيدة فى الكتاب ، قصيدة الأعشى من ٧٥ بيتا (ديوان الأعشى ١٠٥ ـ ١٠)تقوم شاهدا على الأشعار « الغثة الألفاظ ، الباردة المعانى ، المتكلّفة النسج ، القلقة القوافى » (عيار ٦٧) . وابن طباطبا يقتبس القصيدة كاملة كما يقول ، ليبيّن أن التكلف ظاهر فيها كلها إلا فى ستة أبيات (ص ٧٤) .

(١٦٢) على سبيل المثال ، من قصيدة لأبى قيس بن الأسْلت ، منها ٢٤ بيتا فى المفضليات (رقم ٧٥) ، يقدم نحسب الأبيات ١ ـ ١٤ ، ١٦ ـ ١٨ (العيار ـ ٥١ وما بعدها) ؛ وقصيدة السموأل ، التى أشير إليها من قبل (عزاها ابن طباطبا إلى عبد الملك الحارثى) منها ٢٢ بيتا فى الحماسة ، ممثلة بالأبيات ٣ ـ ١١ ، ١٥ ـ ٢٠ (ص ٦٦ وما بعدها) .

(١٦٣) الأبيات ٤٦ ، ٤٨ ـ ٤٩ ، ٤٧ ، ٥٠ ـ ٥٢ ، ٥٥ ـ ٥٧ من الرواية التى استخدمها الزوزنى فى شرحه للمعلقات .

(١٦٤) فى النسخة التى اعتمد عليها ابن الأنبارى والتبريزى فى شرحيهما للمعلقات ترتيب الأبيات ٥٦ ـ ٥٧ ، ٥٤ ، ٥٩ ، ٥٥ ، ٥٠ ، ٤٨ ، ٤٧ ، ٥٣ ، ٥٢ .

(١٦٥) انظر الهوامش ١٢٨ ، ١٦٢ .

(١٦٦) العيار ٤٣ ؛ وراجع العسكرى : الصناعتين ١٥٣ .

(١٦٧) ديوان الأعشى ١٢٧ وما بعدها ؛ وراجع ابن سلام : طبقات ٢٢٥ وما بعدها ؛ وابن قتيبة : الشعر ٢٦١ ، والأغانى ٦/٣٣٤ ؛ ٩/١١٩ ؛ ٢٢/١٢٠ ؛ والحاتمى حلية ١/٣٦٦ وما بعدها ؛ وابن أبى الإصبع : تحرير ٤٦٠ وما بعدها ؛ والقرطاجنى : منهاج ١٠٥ وما بعدها ؛ والراغب : محاضرات ١/١٨١ .

(١٦٨) ينبغى أن نقرأ فاظهر ضمير الهاء ، بدلا من فأضمر ضمير الهاء ؛ راجع الحلية ١/٣٦٧ .

(١٦٩) ويمتدح الزبير بن بكار ، بالمثل ، « اختصار الخبر » عند عمر بن أبى ربيعة (الأغانى ١/١٢٠) .

(١٧٠) توفى ٢٠٠/٨١٥ ؛ انظر ، مثلا الصولى : الأوراق ؛ وأخبار الشعراء ٤٦ ـ ٥٠ .

(١٧١) هذا هو الشاهد الثانى فى العملين . والبيت فى القصيدة الطويلة التى أوردها كاملة فى العيار (ص ٧١) . وليس ثمة دلالة على أن طباطبا عرف قواعد ثعلب .

(١٧٢) الحاتمى : الحلية ٢١٧/١ ، وبونبيكر Materials ٨١ وما بعدها . ولهذا فمن المحتمل ، كما يقول بونبيكر ، أن ابن طباطبا عرف هذا الخبر .

(١٧٣) العيار ١١٣ ؛ ويبدأ بيت زهير بواو رُبَّ (انظر Hamori, on the Art, ١٠٦ ـ ١٢ عن وظيفة واو رُبّ علامة على الانتقال [التخلّص]) .

(١٧٤) ينبغى ملاحظة أن الشاهد على هذا النمط فى العيار : بيتَ زهير ، هو فى الحقيقة رواية مختصرة للنمط الثانى ، مضغوطين فى بيت واحد . ويجرى [كالتالى] :

وأبيض فيّاض يداه غمامة
على مُعتفيه ما تغبُ نوافِلُه

ألوار : Divans ص ٩٣ البيت ٣٠) .

(١٧٥) أصغر الشعراء الذين استشهد بهم البحترى وأبو الغمر (هكذا بدلا من أبى الغَمْر) وهارون بن محمد الرازى ، الذى توفى بعد ٢٧٠ /٨٨٤ (العيار ١١٨ ؛ انظر GAZ ٢/٦٤٣) . وثمة بيتان من القصيدة نفسها فى ابن أبى عون : تشبيهات ١٦٤ ، وابن المعتز : البديع ٣٢ (وكلاهما يغفل ذكره) ، والتالى : الأمالى ١٧٩/١ (وينسبها إلى أبى الغمر الجيلى) . ولم أستطع أن أتحقق من شخصية وهب الهمدانى العيار ١١٧ ، وراجع بونبيكر Materials ص ٨٦ ، ٣١٦) . وله أبيات أخرى فى محاضرات الراغب ١٩١/١ ، ٢٢١ (وهيب الهمدانى) ، ٣٣١ ، ٣٦١ ، ٢٧/٢ ، ٦٦ ، ٣٢٤ ، ٣٢٦ . وياقوت (معجم الأدباء ٩٨٦/٤) يستشهد بمقطوعتين (واحدة فى محاضرات [الراغب] ٣٢٤/٢) منسوبتين إلى وهب بن شاذان الهمدانى . ولا عرفت عبد الرحمن بن محمد الغسّانى (العيار ١١٥ ؛ وراجع العسكرى : الصناعتين ٤٧٩) . وربما كان هو نفسه الغسّانى الذى اقتبست منه المحاضرات مرات عدة (٣٤/١ ، ٢٣٢ ، ٣٥٦ (منسوبة إلى يوسف الجوهرى فى الحصرى : زهر ٧٦٠ ، ٣٥٧ ، ١٧٥/٢)

(١٧٦) ص ١١٤ . وهو يعرف عادة بابن وهيب ، راجع GAZ ٢/٥١٧ . والبيتان فى الأغانى ٨٧/١٩ ؛ والحاتمى : الحلية ٢١٩/١ (راجع بونبيكر Materials ص ٨٥) ؛ والموضحة ٥٠ ؛ والعسكرى : الصناعتين ٤٧٧ ؛ وابن رشيق : العمدة ٤٤/٢ ؛ والحصرى : زهر ٧٩٨ ؛ والقرطاجنى : منهاج ٦١ ؛ والعباسى : معاهد ٧٨/١ ؛ والبيت الثانى أيضا فى الجرجانى : الوساطة ٢٨٠ ؛ والآمدى : الموازنة ٤٦٣/١ .

(١٧٧) العيار ١١٦ ؛ وديوان البحترى ١٢٨٦ . وهو شاهد على التخلص أو الخروج فى الحاتمى : الحلية ٢١٩/١ ، والعسكرى : الصناعتين ٤٧٩ .

(١٧٨) أبيات ابن وهيب :

طَلَلان طَالَ عليهما الأمَدُ
دَثرا فلا عَلَمٌ ولانَضدُ
لَبِسا البلى فكأنما وجدا
بَعْدَ الأحبة مثل ما أجِدُ

وأبيات البحترى :

بين الشقيقة فاللوى فالأجْرَعِ
دِمَنٌ حُبِسْنَ على الرياح الأربعِ
فكأنما ضَمِنَتْ معالمها الذى
ضُمِنَتْهُ أحشاءُ المحبِّ الموجعِ

(١٧٩) Materials, pp. 85 f.

(١٨٠) الحلية ٢١٨/١ ـ ٢٢٠ . ورواية أقصر فى المنصف لابن وقيع ١٨ .

(١٨١) توفى ٢٨٨/٩٠١ راجع بونبيكر : السابق ٥٠ .

(١٨٢) الحلية ٢١٩/١ ، Materials, p. 85.

(١٨٣) Op. cit., p. 86 note 317.

(١٨٤) ياقوت : إرشاد ٢٨٥/٦ .

(١٨٥) السابق نفسه .

(١٨٦) الحلية ٢١٩/١ وما بعدها ، Materials, p. 86

(١٨٧) ثمة تواز آخرين على بن هارون وابن طباطبا فى التفاتها إلى مقطوعة للشاعرة جنوب [أخت عمرو ذى الكلب] (العيار ١٢٧ ؛ الحلية ١٥٢/١ ، Materials, p. 52

(١٨٨) لأبى الشيص :

أكَل الوجيفُ لحومَها ولحومهم
فأتوْك أنقاضاً على أنقاض
لقد أتتك على الخطوب سواخطاً
ورجعن عنك وهنّ عنه رواضِ

العيار ١١٣ (والقراءة ، عن العسكرى ؛ الصناعتين ٤٧٧ ؛ على الزمان بدلا من على الخطوب ؛ التى تتعارض مع عته . وفى بيت البحترى نسخة شائعة لمعنى البحث عن ملجأ

آليتُ لا أجعلُ الإعدام حادثةً
تُخشى وعيسى بنُ إبراهيم لى سَنَدُ

(العيار ١١٧ ، الديوان ٤٩٦ ؛ وهو بوصفه شاهدا على التخلص فى الحلية ٢١٩/١ ، وبونبيكر Materials ص ٨٦ ؛ العسكرى : الصناعتين ٤٨٠) وشكل أكثر أصالة لهذا المعنى (البحث عن ملجأ لا من الصحراء أو الفقر بل من المحبوب) فى بيت الغسّانى ، مقدما الافتخار :

وأنّى جالك أن ينال مُقاتلى
فتصيبُ قومك سطوةٌ من مَعْشرى

(العيار ١١٥ ؛ ولم أجده فى أى مكان آخر) .

(١٨٩) ابن وهب ، فى العيار ١١٤ . وانظر الأغانى ٨٨/١٩ وما بعدها ؛ والعسكرى : مصون ١٢٦ وما بعدها ؛ والجرجانى : الأسرار ٢٠٥ ومصادر أخرى كثيرة . وبوصفه شاهدا على الخروج أو التخلص ، فى الحاتمى ؛ الحلية ٢١٨/١ (بونبيكر Materials ٨٣) والموضحة ٤٤ وما بعدها ؛ والآمدى : الموازنة ٣٢٩/٢ ؛ وابن وقيع : المنصف ١٨ ؛ والعسكرى : الصناعتين ٤٧٧ ؛ والحصرى : زهر ٦٥٢ . والمرغيناى البديع ١٦ ؛ والخفاجى : سرّ ٢٥٣ ؛ والبغدادى : قانون ٤٥٢ وما بعدها ؛ وابن الأنبارى : لمع ٦٠٤ ؛ والحسينى نضرة ١٨٩ ؛ والتبريزى : الكافى ١٩٠ وما بعدها ؛ والقرطاجنى : منهاج ٣٢٢ ؛ والزملكانى : تبيان ١٨٤ ؛ وشروح التلخيص ٥٤٢/٤ .

(١٩٠) قراءة الديوان : لشاربهاالعيار ١١٧ ؛ ديوان البحترى ٧٥٩ . وشاهداً على التخلص فى الصناعتين ٤٨٠ ؛ والحاتمى الحلية ٢٢٢/١ ؛ والحصرى : زهر ٦٥٦ وما بعدها .

(١٩١) العيار ١١٧ . والبيت لابن وهب الهمدانى ؛ ومنسوب فى الصناعتين ، ص ٤٨٠ ، للبحترى (راجع الديوان ٢٥٥٠) وهى فى وضوح هفوة من العسكرى وهو ينسخ هذا الجزء من العيار . وهو فى الحلية ٢٢٨/١ ، غير منسوب .

(١٩٢) العيار ١١٦ ؛ راجع العسكرى : الصناعتين ٤٧٩ ؛ والآمدى : الموازنة ٢٩٣/٢ ؛ وابن الأثير : المثل ١٤٢/٣ ؛ والعلوى : الطراز ٣٥٢/٢ ؛ وديوان البحترى ٨٤٤ .

(١٩٣) وهذا سبب تسمية الآمدى الانتقال منقطعا (انظر الموازنة ٢٩١/٢) . وسماه ابن الأثير مقتضبا لمولا (هكذا ، فى طبعة القاهرة ١٣١٢هـ ، ص ٢٧٥) متعلقا به .

(١٩٤) انظر الديوان ٦٢٤ . . . والأبيات المناسبة اقتبسها الآمدى ؛ الموازنة ٣١٦/٢ ؛ وابن حجة : الخزانة ١٨٧ ؛ والحلبى : حُسْن ٩٥ ؛

والعباسى : معاهد ٢/٢١٣ ؛ وهى محذوفة عند الحاتمى : الحلية ١/٢٢٠ (راجع الحصرى : زهر ٥٧٢) ؛ والموضحة ٤٥ ؛ والعسكرى : الصناعتين ٤٧٧ وما بعدها ؛ والخفاجى سرّ ٢٥٣ والقرطاجنى : منهاج ٣٢٢ ؛ وابن جابر : معيار ٤٨ ؛ والزنجانى : معيار ٧٤ ؛ وكلهم يورد الأبيات شاهدا على التخلص أو الخروج .

(١٩٥) طبقا للقصة التى وردت عند المرزبانى : الموشح ٣٧٤ ؛ وابن رشيق : العمدة ١/٢٢٢ ؛ والحسينى : نضرة ٤٠١ (ويشكّ فيها ؛ مع ذلك ؛ الجرجانى : الوساطة ١٥٧) . وبوصفه ابتداءً سيئا استشهد به أبو بالشطر الأول منه آنفا الحاتمى : الموضحة ٦٨ ؛ والمرزبانى : الموشح ٧٢ ؛ ٣٧٢ ؛ والعسكرى : الصناعتين ٤٥١ ؛ والخفاجى : سرّ ١٧٤ ؛ والبغدادى : قانون ٤٥١ ؛ وابن الأثير : جامع ١٨٨ ؛ والمثل ٣/٩٨ ؛ والراغب : محاضرات ١/١١٨ وفى مصادر كثيرة متأخرة . انظر ملاحظة الهمذانى الساخرة فى المقامة العراقية . ولا ينتقد ابن طباطبا البيت فى فصل التشبيه (العيار ١٩) ؛ والإعجاب الذى عبر عنه جرير ؛ الذى اقتبس الشطر الأول (الأغانى ٨/٢٣) ، أسلك بالقصيدة كلها على ما نظن لا بدايتها [فحسب] .

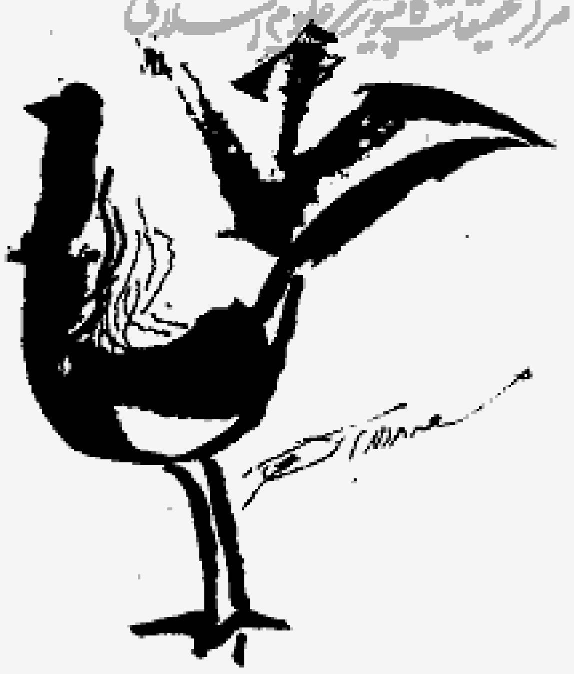
(١٩٦) البلاغة ١٢٧ ؛ راجع له تاريخ الأدب العربى ٤/١٥٦ ؛ وهلال : النقد ٢٠٩ ؛ وبدوى : أسس ٣٣٢ وما بعدها ؛ وفهمى قضية النظم ، ١٥٩ ، حسنين Linguistic Criteria, p. 182 وفى مواجهة شوقى ضيف قارن عباس : تاريخ النقد ١٣٨ .

(١٩٧) وجدت فى مصادر مختلفة حوالى مئة مقطوعة من شعره (٦١ منها فى محاضرات الراغب) ؛ ويجد المرء فى حالات قليلة فحسب مقطوعات مختلفة يحتمل أنها تنتمى للقصيدة نفسها . وفى حدود ما أعلم فالقصيدة الوحيدة الطويلة (٤٩ بيتا) التى وصلت إلينا رواها ياقوت (إرشاد ٦/٢٨٦ - ٢٨٩) . ولم أر المجموعة الشعرية لابن طباطبا التى جمعها جابر الخاقانى (بغداد ١٩٧٦) .

(١٩٨) العيار ١٢٤ - ١٢٦ و ١٢٧ حيث تناقش ملاءمة الأبيات المفردة والشطرات .

(١٩٩) الصاحب بن عباد ؛ الكشف ٢٤٩ ؛ وراجع العسكرى الصناعتين ١٥٤ .

(٢٠٠) ديوان البحترى ١٣٨٠ - ١٣٨٤ .



مفهوم الشعر عند السجلماسى

ألفت كمال الروبى

تمهيد

جاوزت الدراسات المعاصرة النظرة الضيقة إلى تراثنا النقدى ، التى كانت تتعامل معه بوصفه كتلة واحدة ، دون تمييز بين اتجاهاته وتياراته المختلفة ؛ فكما وجد الاتجاه الذى تعامل مع النصوص تعاملا مباشرا ؛ فعالج بعض القضايا معالجة قد تكشف فى كثير من الأحيان عن قصور فى فهم معنى الشعر فى حد ذاته ، وتمايزه النوعى عن غيره من المستويات اللغوية الأخرى ؛ وجد أيضاً اتجاه آخر ، كان يسعى إلى تقنين الظاهرة الأدبية ، وتحديد القوانين التى تنظم العملية الأدبية بعناصرها الثلاثة : المبدع (المخاطِب) ، والنص (الخطاب) ، والمتلقى (المخاطَب) .

وقد نظر أصحاب هذا الاتجاه إلى الشعر بوصفه جوهر العملية الأدبية ؛ وذلك أنه يمثل الحد الأقصى فى عملية الصياغة اللغوية ، التى تتدرج بدءاً بالمستوى الذى يهدف إلى مجرد الإفهام أو الإبلاغ ، ونهاية بالمستوى الجمالى المتحقق فى لغة الشعر الذى يجاوز الإبلاغ إلى التأثير . لقد حاول هؤلاء أن يضعوا تصورات ومفاهيم نظرية كلية مترابطة عن الفن الشعرى ، ما هيةً ، وطبيعةً ، ووظيفةً ، وأداة ؛ وكان منطقهم فى وضع هذه المفاهيم الوقوف على الخصائص اللغوية التى يتحول بها الخطاب الأدبى فى الشعر عن الوظيفة الإخبارية ، التى يقوم بها الخطاب غير الأدبى ، كما عنوا بتحديد ماهية الشعر من زاوية المتلقى وفى ضوء عملية التلقى بشكل عام ؛ ومن ثم وضع الشعر فى مقارنات مع المستويات اللغوية الأخرى ، أدبية كانت أو غير أدبية .

وكان الفلاسفة المسلمون من أبرز أولئك الذين تعاملوا مع الشعر من خلال هذا المنظور . وقد كان الدور المعرفى الذى أناطوه بالشعر أساساً نظرياً مهماً فى تحديد هذه النظرة ، التى كان لها تأثيرها وامتداداتها فيما بعد عند النقاد المتأخرين ، بخاصة عند حازم القرطاجنى (٦٨٤هـ) .

ومن بين هؤلاء النقاد المتأخرين يأتى أبو محمد القاسم السجلماسى ، الذى حُقق كتابه « المنزع البديع فى تجنيس أساليب البديع »[1] مؤخراً ، فأتاح لنا تعرف جانب من جوانب تراثنا النقدى كان لايزال مجهولا ومغمورا . والسجلماسى من نقاد القرن الثامن الهجرى وبلاغييه بالمغرب[2] ؛ وقد كان معنيا بقضية الأسلوب بشكل أساسى ؛ ذلك بأنه كان يسعى فى كتابه « المنزع » إلى وضع قوانين كلية لعملية الصياغة الأدبية . ومن هذا المنظور يطرح السجلماسى مفهومه للشعر : ماهيته وطبيعته ووظيفته . لقد كان اهتمامه منصبا على تحديد ماهية الشعر من زاوية الخصائص اللغوية النوعية التى تميز الشعر عن غيره من المستويات اللغوية الأخرى ، وكان تركيزه على تحديد الماهية من زاوية المخاطَب ، لأنه معنى بدور الشعر فى عملية التوصيل .

وقد أفاد السجلماسى من إنجاز الفلاسفة فى تأصيلهم للشعر عموما ، بارتكازه على كثير من الأسس النظرية التى وضعوها ، لكنه اختلف عنهم فى النظر إلى غاية الفن الشعرى ؛ ذلك أنهم ربطوا الشعر ببنائهم الفلسفى الشامل ، ونظروا فيه بوصفه جزءا من هذا البناء ، فى الوقت الذى نظر فيه السجلماسى إلى الشعر فى حد ذاته منفصلا عن أى سياق .

وربما يوحى اسم كتاب السجلماسى بأنه مؤلف فى علم البديع ،

الذى جعله البلاغيون المتأخرون السابقون عليه تابعا لعلمى المعانى والبيان ، وأطلقوه على وجوه تحسينات الكلام . غير أن الأمر يختلف هنا اختلافاً تاماً ؛ ويكفى أن نقف على الهدف الذى حدده السجلماسى فى مفتتح مؤلفه حتى نتبين هذا بوضوح :

« فقصدنا فى هذا الكتاب الملقب بكتاب « المنزع البديع فى تجنيس أساليب البديع » إحصاء قوانين أساليب النظوم ، التى تشتمل عليها الصناعة الموضوعة لعلم البيان وأساليب البديع ، وتجنيسها فى التصنيف ، وترتيب أجزاء الصناعة فى التأليف ، على جهة الجنس والنوع . وتمهيد الأصل من ذلك للفرع ، وتحرير تلك القوانين الكلية وتجريدها من المواد الجزئية . . . . فنقول : إن هذه الصناعة الملقبة بعلم البيان ، وصنعة البلاغة والبديع مشتملة على عشرة أجناس عالية ؛ هى : الإيجاز ، والتخييل ، والإشارة ، والمبالغة ، والرصف ، والمظاهرة ، والتوضيح ، والاتساع ، والانثناء ، والتكرير »[٣] .

من الواضح أن السجلماسى يهدف إلى استقراء القوانين العامة للكتابة الفنية ، ساعياً إلى تصنيفها تصنيفاً منطقياً بحسب الجنس والنوع والفصل ؛ وهذه القوانين التى يسعى إلى تصنيفها متضمنة فى علم البيان والبديع وصنعة البلاغة بشكل عام . لكنه من الملاحظ أن « علم البيان » هنا مرادف لعلم البلاغة ، وربما يكون أشمل ، وخصوصاً أنه عندما يقدم لكل جنس من هذه الأجناس العشرة (التى هى أقسام البيان وصنعة البلاغة والبديع ـ على حد قوله) ، ينسب هذا الجنس إلى علم البيان بعبارة يكررها فى مفتتح كلامه أو فى ثناياه أو فى نهايته ، هى : « وهذا الجنس من علم البيان »[٤] ، فضلاً عن أنه يجعل علم البيان هو الذى يمد الخطابة والشعر بالقوانين العامة للعبارة البلاغية[٥] ، فعلم البيان عنده ـ إذن ـ هو المحرك لعملية الإنشاء الأدبى .

ومصطلح « المنزع » أو « المنازع » استخدمه حازم القرطاجنى قبل السجلماسى فى مناهجه ، فى حديثه عن المنازع الشعرية ، وقد قام بتعريف المنازع والمنزع :

إن المنازع هى الهيئات الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء فى أغراضهم ، وأنحاء اعتماداتهم فيها ، وما يميلون بالكلام نحوه أبدا ، ويذهبون به إليه ، حتى يحصل بذلك للكلام صورة تقبلها النفس ، أو تمتنع من قبولها »[٦]

« وقد يعنى بالمنزع أيضا كيفية مأخذ الشاعر فى بنية نظمه وصيغة عباراته ، وما يتخذه أبداً كالقانون فى ذلك ، كمآخذ أبى الطيب فى توطئة صدور الفصول للحكم التى يوقعها فى نهاياتها ، فإن فى ذلك كله منزعا اختص به أو اختص بالإكثار منه والاعتناء به »[٧] .

وتعريف حازم للمنزع على هذا النحو يعنى أنه الأسلوب الذى يستخدمه الشاعر من خلال تناوله للفظ ، واختياره له ، وتركيبه للصيغ والعبارات ، واللوازم التى يتبعها فى ذلك . إنه ـ بعبارة أخرى ـ طريقة الشاعر فى الكتابة والتعبير ، أو قانونه العام فى صياغته للشعر . ويحدد حازم أشكالا ستة لمنازع الشعراء التى تقبلها النفس ، وهى : التبديل ، والتغيير ، والاقتران بين شيئين ، أو النسبة بينهما ، أو النقلة من أحدهما إلى الآخر ، أو التلويح به إلى جهة والإشارة به إليه[٨] . وهذه الأشكال فى مجملها تشير إلى وسائل وطرق أسلوبية تتجنب المباشرة والتصريح ، يستخدمها الشاعر لتحقيق التأثير .

ولا يبعد مفهوم المنزع عند السجلماسى عنه عند حازم ؛ فكلاهما يحدد كيفيات تحقق هذا المنزع ، غير أن تصور السجلماسى « للمنزع » أكثر شمولا من تصور حازم له ، حيث يشير به إلى قوانين عملية الصياغة الأدبية بأكملها بشكل عام . وهذه المسألة فى حاجة إلى درس مفصل ، ليس مكانها هنا ، حيث تعنى هذه الدراسة بمفهوم السجلماسى للشعر ؛ ماهيته ووظيفته ، والوقوف عند جذور هذا المفهوم فى التراث النقدى السابق عليه .

التخييل : (المصطلح)

يجعل السجلماسى « التخييل » الجنس الثانى من أجناس علم البيان ؛ ذلك العلم الذى يعطى القوانين العامة للعبارة البلاغية فى الخطابة والشعر (مع ضرورة إدراك الفارق بينهما ، وما يخص كلا منهما على حدة) . ومن هنا يتحدد مدخله للحديث عن التخييل بوصفه أمراً خاصاً بالأسلوب أو العبارة البلاغية فى الشعر . ثم يحدد بعد ذلك أنواعاً أربعة لهذا الجنس ، وهى التشبيه ، والاستعارة ، والتمثيل ، والمجاز . وهذا التحديد فى حد ذاته يكشف عن مفهومه للتخييل ؛ يقول :

« هذا الجنس من علم البيان يشتمل على أربعة أنواع تشترك فيه ، ويحمل عليها من طريق ما يحمل المتواطىء على ما تحته ؛ وهى : نوع التشبيه ، ونوع الاستعارة ، ونوع المماثلة ـ وقوم يدعونه التمثيل ـ ونوع المجاز . وهذا الجنس هو موضوع الصناعة الشعرية »[٩] .

كما يأتى التخييل مرادفاً للمحاكاة والتمثيل :

« والتخييل هو المحاكاة والتمثيل ، وهو عمود الشعر ؛ إذ كان به جوهر القول الشعرى وطبيعته ووجوده بالفعل »[١٠]

يشير مصطلح « التخييل » عند السجلماسى إلى الاستخدام الخاص للغة فى الشعر ، الذى يعتمد على التصوير أو الانحراف الدلالى من خلال علاقات المقارنة أو الإبدال أو النسبة ، كما يتمثل فى التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز ، كما أنه يستخدم مرادفاً للمحاكاة من ناحية أخرى ، فضلا عن أنه جوهر الصناعة الشعرية ؛ ذلك أنه يميز الشعر عما عداه من المستويات اللغوية الأخرى .

والتخييل بهذا المعنى له أصوله عند الفلاسفة المسلمين ، بل إن مصطلح التخيل نفسه مصطلح خاص بالفلاسفة وحدهم ، استخدموه فى حديثهم عن الشعر بدلالات متعددة ، تتصل بالتشكيل الجمالى فى العمل الشعرى من ناحية ، وبالتأثير الذى يحدثه أيضا من ناحية أخرى[١١] . وقد استند استخدامهم لهذا المصطلح إلى أساس

سيكولوجي ومعرفى مرتبط أشد الارتباط ببنائهم الفلسفى الشامل .

فالتخييل عند أولئك مرادف للمحاكاة ومقترن بها ، وكلاهما يستخدم للدلالة على الجانب التصويرى فى الشعر ، من تشبيه واستعارة ومجاز[١٢]،أما استخدام مصطلح التخييل للدلالة على الصياغة الشعرية ، من زاوية تركيزها على الجانب التصويري ، بحيث يصبح متضمنا الصور البلاغية ، فواضح عند ابن رشد :

« وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة : اثنان بسيطان وثالث مركب منهما . أما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به . . . وأما النوع الثاني فهو أخذ الشبيه بعينه بدل التشبيه ، وهو الذى يسمى الإبدال فى هذه الصناعة . . . وينبغى أن تعلم أن فى هذا القسم تدخل الأنواع التى يسميها أهل زماننا استعارة وكناية ؛ وأما القسم الثاني فهو أن يبدل التشبيه ، مثل أن تقول : الشمس كأنها فلانة . . . والصنف الثالث من هذه الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين »[١٣] .

يلتقى السجلماسى مع الفلاسفة فى دلالة مصطلح التخييل على جانب من جوانب التشكيل فى العمل الشعرى ، وهو الجانب التصويرى . أما كون التخييل جوهر العمل الشعرى ، فتلك قضية أخرى لن يتحدد مضمونها إلا من خلال تعريف السجلماسى للشعر .

تعريف الشعر :

وإقدام السجلماسى على تعريف الشعر خطوة منطقية مترتبة على تقديمه للتخييل بوصفه موضوعا للصناعة الشعرية . والتعريف الذى يقدمه للشعر يضرب بجذوره إلى الفارابى وابن سينا وابن رشد ؛ يقول السلجماسى :

« الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية ، وعند العرب مقفاة . فمعنى كونها موزونة : أن يكون لها عدد إيقاعى ؛ ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية ، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر ؛ ومعنى كونها مقفاة هو : أن تكون الحروف التى يختم بها كل قول منها واحدة »[١٤] .

وأول ما يلفت النظر فى هذا التعريف أنه يتطابق وتعريف ابن سينا للشعر تطابقاً حرفياً ، سوى بعض التغييرات الطفيفة فى الصياغة . ويمكن أن ندرك ذلك إذا نظرنا فى قول ابن سينا :

« إن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال متساوية ، وعند العرب ، مقفاة . ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعى ؛ ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية ، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر ؛ ومعنى كونها مقفاة هو أن الحرف الذى يختم به كل قول منها واحدٌ »[١٥] .

وعلى الرغم من أن السجلماسى يعرض لكثير من أفكار البلاغيين والنقاد السابقين عليه بالمناقشة والانتقاد أو الموافقة ، مثل ابن المعتز وقدامة بن جعفر وابن سنان الخفاجى وابن سينا نفسه وغيره ، فإنه يعتمد على تعريف ابن سينا للشعر دون إشارة إلى ذلك . وأياً كان الأمر فإن هذا يؤكد من ناحية صلته بالإنجاز الذى حققه الفلاسفة فيما يخص الشعر ، بخاصة ابن سينا ، ومن ناحية أخرى يمكن أن نقول إن السجلماسى استخدم هذا التعريف السينوى للشعر ، لأنه يخدم مدخله إلى تناول الشعر بوصفه بنية لغوية متميزة ، تعتمد على التخييل ، فضلا عن الوزن والقافية ؛ وهى جميعها عناصر تتعلق بالشكل والصياغة على المستوى الصوتى (الوزن والقافية) والمستوى المعنوى أو الدلالى (التخييل) ؛ وهى عناصر أساسية فى تمييز الشعر عما عداه من الأشكال اللغوية الأخرى ، بالإضافة إلى دورها فى التأثير .

وارتكاز صاحب المنزع على هذا التعريف[١٦] يكشف عن صلته بالفلاسفة ، خصوصا حين يلح على أن التخييل هو السمة الجوهرية التى تكسب القول صفة الشعر ، ويليه فى الأهمية الوزن فالقافية ، أو أن القافية لاحقة خاصة بالشعر عند العرب دون غيرهم .

لقد أكد الفلاسفة جميعهم أولية عنصر التخييل على الوزن فى الشعر ، مع ضرورة اجتماعها معا لتحقيق السمة الشعرية كاملة ؛ فليس كل قول موزون يعد شعرا ، أو حتى من قبيل الشعر . وهذا نص الفارابى يؤكد هذا المعنى :

« فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون مؤلفا مما يحاكى الأمر ، وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها فى أزمنة متساوية ، ثم سائر ما فيه ، فليس بضرورى فى قوام جوهره ، وإنما هى أشياء يصير بها الشعر أفضل . وأعظم هذين فى قوام الشعر هو المحاكاة ، وعلم الأشياء التى بها المحاكاة ، وأصغرهما الوزن »[١٧] .

ويقول الفارابى أيضا :

« والجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كان موزوناً مقسوماً بأجزاء ينطق بها فى أزمنة متساوية ، وليس يبالون كانت مؤلفة مما يحاكى الشىء أم لا . والقول إذا كان مؤلفاً مما يحاكى الشىء ، ولم يكن موزوناً بإيقاع فليس يعد شعراً ، ولكن يقال هو قول شعرى ، فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعراً»[١٨] .

ويقول ابن سينا :

« وقد تكون أقاويل منثورة مخيلة ، وقد تكون أوزاناً غير مخيلة لأنها ساذجة بلا قول . وإنما يجود الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن »[١٩] .

وكذلك أشار الفلاسفة كثيرا إلى أن القافية تخص الشعر العربى وحده . وقد بدا هذا واضحا فى تعريف ابن سينا السابق للشعر[٢٠] ، كما أشار إلى ذلك الفارابى فى أكثر من موضع[٢١] .

وهذا كله يعنى أن الفلاسفة وضعوا الأصول النظرية التى بنى عليها السجلماسى تصوره بأن التخييل هو موضوع الصناعة الشعرية ، أو أنه عمود الشعر أو جوهره ، الذى يحدد طبيعته ، ويحقق وجوده

بالفعل ، فضلا عن أهمية تضافر التخييل مع الوزن ، ليتحقق الشعر على نحو أكمل .

ويلتقى السجلماسى فى رؤيته للشعر وتعريفه له على هذا النحو مع حازم القرطاجنى ، الذى يحرص على أن يقدم الشعر بوصفه كلاما مخيلا موزوناً مقفى[٢٢] ، أو أنه « كلام مخيل مختص فى لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك »[٢٣] ، أو أنه « هو التخييل » ، أو « أن التخييل هو ما تقوم به الصناعة الشعرية »[٢٤] ؛ كما يتفق معه فى أن الشعرية لا تنحصر فى أن يكون القول موزوناً مقفى ؛ فليس كل قول موزون مقفى يسمى شعرا[*٢] .

ولا يرتد هذا الالتقاء بينهما إلى اعتماد السجلماسى على حازم ، وإنما مرجعه اعتمادهما معا على مصدر واحد مشترك هو تراث الفلاسفة حول الشعر .

وعلى هذا تتميز محاولة صاحب المنزع فى تحديد ماهية الشعر حتى عن التيار النقدى الذى حاول أصحابه الإفادة من التراث الفلسفى ، حيث ركز هؤلاء فى تعريفهم للشعر على أنه « كلام منظوم بائن عن المنثور الذى يستعمله الناس فى مخاطباتهم ، بما خص به من النظم »[٢٦] ، أو أنه « قول موزون مقفى يدل على معنى »[٢٧] ، حيث يحصر هذان التعريفان الفارق بين الشعر والنثر فى الجانب الموسيقى المتحقق فى الوزن والقافية ، دون نظر إلى خصوصية البنية اللغوية فى الشعر وطبيعتها . لقد وضع الفلاسفة للسجلماسى أسسا نظرية ، ناقش بمقتضاها تصور علماء البيان وأهل صنعة البلاغة للشعر ، وذهابهم إلى أن الوزن هو جوهره دون التخييل .

يقول السجلماسى فى معرض حديثه عن التصدير :

« وقال قوم التصدير هو رد أعجاز الكلام على صدوره ؛ وعلماء البيان وأهل صنعة البلاغة يرون أن هذا النوع من المنظوم وهذا الأسلوب من التراكيب هو مخصوص بالقول الشعرى ؛ ويقع عندهم فى القوافى بخاصة . وهؤلاء لالتزامهم هذا الرأى فإنهم يميطونه من القرآن ، وبالجملة من القول غير الشعرى ، ويرون أنه إنما يوجد فى الشعر فقط . وينبغى أن نتأمل ماوضعه علماء هذه الصناعة فى هذا النوع من قصره على الأقاويل الشعرية ، وتخصيصه منها بالقوافى فقط ، هل هو صدق ؟ ويوفى النظر فى ذلك حقه بعد أن تقدم الفحص بدياً عن القول الشعرى المأخوذ فى هذا الموضع .. إن القول الشعرى ـ كما قد قيل ـ هو القول المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة . ولنتأمل أجزاء هذا الحد فنقول : إن معنى كونها موزونة هو أن يكون لها عدد إيقاعى ؛ ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها ، وبالجملة كل جزء ، مؤلفاً من أقوال إيقاعية ، يكون عدد زمان أحدها مساوياً لعدد زمان الآخر ؛ ومعنى كونها مقفاة هو أن تكون الحروف التى يختم بها كل قول من تلك الأقاويل واحدة . والتخييل هو المحاكاة والتمثيل ، وهو عمود الشعر ؛ إذ كان به جوهر القول الشعرى وطبيعته ووجوده بالفعل ، وهو بيِّن أنهم من قِبَل التزامهم ذلك فى القوافى ، إنما يعنون بالقول الشعرى هنا القول المقفى فقط ، ولالتزامهم ذلك أيضا فى الشعر . وكان الوزن هو الفصل المقوِّم عندهم للشعر ، والمفهم جوهره ؛ لأنهم لم يشعروا بعد بالمعنى الآخر ، وهو التخييل والمحاكاة ، وأنه عمود الشعر وجوهره ، تبع التقفية فى هذا الغرض الوزن . وهذا أيضا شىء قد صرحوا به فى أوضاعهم التى استنبطوها ، مثل صناعة العربية وصناعة العروض ، وتصريحهم بذلك هو أشهر مكانا من أن يرشد إليه ؛ فلذلك القول الشعرى فى هذا الموضع وهذا النظر هو القول الموزون المقفى ، . . فإنه يظهر من هذا النوع من البلاغة ــ يقصد التصدير ـ أنه غير مقصور على القول الشعرى ، ولا مخصوص بالقوافى »[٢٨] .

والقضية الرئيسية التى يثيرها السجلماسى هنا ، هى قضية الوزن والقافية فى الشعر ، وهل يمكن أن يقتصر فى حد الشعر عليهما دون التخييل ، بحيث يتحول القول إلى نثر بمجرد تحرره من الوزن والقافية ؟ هذا بالإضافة إلى الطبيعة الخاصة للوزن فى الشعر ، التى يتميز بها الشعر عن النثر . وهو يثير تلك القضية من خلال عرضه لقضية فرعية ، تتعلق بالقوافى ، هى « التصدير » ، فيعرض لأراء علماء البيان والبلاغة ، الذين يرون اختصاصه بالقوافى فى الشعر ، فى حين أنه يرى أنه لا يمتنع حدوثه فى النظوم الأخرى ، مثل القرآن ، الذى يتحقق فيه بالفعل ، بل إنه ليمكن وجوده فى النثر العادى ، أى دون حاجة إلى وجود القافية . ويبدو السجلماسى فى هذا متابعا لابن المعتز الذى لم يقصر رد عجز الكلام على الصدر ـ أى « التصدير » بمصطلح السجلماسى ـ على الشعر ، ومن ثم لم يخصه بالقوافى[٢٩] . كما يبدو أن ابن رشيق (ت ٤٥٦ هـ) ممن يعنيهم السجلماسى فى هذا السياق ؛ ذلك بأن ابن رشيق ينص صراحة على أن « التصدير مخصوص بالقوافى »[٣٠] ، ومن هنا فإنه يقصر شواهده على الشعر فقط ، بل يربطه بموسيقية الشعر ، حين يجعله سببا من أسباب تسهيل القوافى وتوقعها[٣١] . كما أنه ممن يجعلون الوزن المشتمل على القافية أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية . والشعر عنده « لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية »[٣٢] .

ويبدو للمتأمل أن قضية السجلماسى فى هذا النص تجاوز القول بقصر التصدير على الشعر أو عدم قصره إلى مناقشة فهم أولئك العلماء للشعر ـ وابن رشيق واحد منهم ـ الذين يقصرون الخاصة النوعية للشعر ويحصرونها فى الجانب الموسيقى المتمثل فى الوزن والقافية ووسائل أخر مثل التصدير ؛ فمثل هذا التناول فى تصور السجلماسى تناول قاصر .

ومن هنا نجده يعيد تعريفه للشعر ، الذى سبق أن صدّر به كلامه عن التخييل ، ليؤكد مرة أخرى فهمه للشعر ، وتصوره أن الوزن والقافية وحدهما غير كفيلين بتحديد ماهية الشعر وجوهره ؛ فالشعر يقوم على التخييل أولا ، ثم الوزن والقافية . ولا يتوقف الأمر عند هذا

الحد بالنسبة للسجلماسى ؛ فتكراره لتعريف الشعر فى هذا السياق يهدف أيضا الى إبراز مفهومه لطبيعة الوزن فى الشعر ؛ وهو مفهوم يستند إلى ما أسماه الفلاسفة (ابن سينا وابن رشد على وجه التحديد) بالوزن العددى[٣٣] . فتعريف السلجماسى لطبيعة الوزن فى الشعر هو نفس تصور الفلاسفة للوزن الشعرى ؛ ذلك بأنه يعتمد على تعاقب الحركات والسكنات ، التى تشكل الأسباب والأوتاد والفواصل ، وتكرارها على نحو منتظم بحيث يتساوى عدد حروف هذه المقاطع ، وأزمنة النطق بها فى كل فاصلة من فواصل الإيقاع .

ولعل إشارة السجلماسى إلى طبيعة الوزن الشعرى فى سياق حديثه عن التصدير ، الذى حاول أن يعمم استخدامه بالنسبة للشعر والنثر على حد سواء ، يدل من بعض الوجوه على أن هناك مستوى ما من المستويات الموسيقية ، يمكن أن يتحقق فى النثر ، لكنه يختلف نوعيا عن موسيقى الشعر . وهذه القضية ـ أى موسيقية النثر ـ تناولها الفلاسفة المسلمون بالتفصيل[٣٤] ، غير أن السجلماسى اكتفى بالإلماح إليها فقط ، وإن استند إلى الأصل النظرى لديهم فى توصيف الجانب الموسيقى فى الشعر .

الشعر والتأثير .

واضح أن السجلماسى أفاد من تصورات الفلاسفة النظرية ومفاهيمهم عن الشعر ؛ واستخدامه مصطلح «تخييل» عكس هذه الإفادة بشكل مباشر فى تحديده لماهية الشعر فى حد ذاته ، دون أن يربط هذه الماهية بالمبدع أو المتلقى . لكننا نجده يستخدم مصطلح «تخييل» مرة أخرى وفى سياق آخر ، فيكتسب دلالة جديدة يمكن أن نفهم فى ضوئها إلحاحه على كون الشعر مخيلا ، أو أن جوهره التخييل أو التمثيل ؛ ذلك أنه إذا كان قد عرّف الشعر فى حد ذاته ، فإنه سوف يعرض له من زاوية المخاطب أو المتلقى ، أو من زاوية وظيفته . ولا يعنى هذا انفصاما بين ما قاله وما سيقوله بأية حال ، بل إننا سنقف على أن هناك علاقة تفاعل بين تعريفه السابق وتعريفه الذى سنعرض له الآن :

> «إن الذى استقر عليه الأمر فى صناعة المنطق عند محققى الأوائل هو أن موضوع الصناعة الشعرية هو التخييل والاستفزاز ، والقول المخيل المستفز من قبل أن القضية الشعرية إنما تؤخذ من حيث التخييل والاستفزاز فقط ، دون نظر إلى صدقها وعدم صدقها »[٣٥] .

وأول ما يستثيرنا فى هذا النص إشارته إلى أصحاب المنطق ، وهم الذين يمدونه بالأسس النظرية والمصطلح الذى يقدم به مفهومه للشعر بصفة عامة . وهذا يستدعى كذلك السياق الذى جعل أصحاب المنطق (الفلاسفة) ينظرون فى الشعر ؛ وهو أمر لا يمكن أن يتغافل عنه هنا ؛ لأنه سيوضح لنا مفاهيم صاحب المنزع .

لقد نظر هؤلاء الفلاسفة إلى الشعر مقارنا بالصناعات المنطقية ؛ ذلك أنهم جعلوه إحدى هذه الصناعات التى تبدأ بالبرهان فالجدل فالسفسطة فالخطابة فالشعر . وعلى هذا تناولوا البنية اللغوية فى الشعر على أساس مقارنتها بالأبنية اللغوية فى كل من البرهان والجدل والسفسطة والخطابة ، وإن ركزوا فى هذا التناول على مقارنة بنية اللغة فى البرهان بنظيرتها فى الشعر ، بوصفهما متقابلتين ، كما عنوا أيضا بمقارنة البنية اللغوية فى الخطابة بنظيرتها فى الشعر لاشتراكهما فى بعض الخصائص . وكان الدافع إلى وضع الشعر فى هذه المقارنة هو تحديد دوره المعرفى لتحديد كيفية الإفادة منه . ومن هنا تحددت نظرتهم إلى بنيته اللغوية من خلال الدور الذى نيط به .

وتحدد دور المنطق عند الفلاسفة بأنه آلة العلوم البرهانية (الفلسفة) ؛ لأنه هو الذى يمد المرء بالأدوات والقوانين ، التى يحصل له بواسطتها جودة التمييز ، التى تمكنه بدورها من استكمال قواه الناطقة ، وتسديد أفعاله إلى الحق والخير ، للوصول إلى الغاية القصوى من الوجود الإنسانى ، وهى السعادة[٣٦] . من هنا تحدد الدور المعرفى للشعر ، بوصفه أحد فروع المنطق عند الفلاسفة . لكنه لن يقوم بهذا الدور كما يقوم به البرهان الذى يعتمد على مقدمات صادقة وموثوق فى صحتها ، فتصل بصاحبها إلى المعرفة اليقينية ، ولن يقدم معرفة ظنية كالجدل ، لاعتماده على مقدمات مشهورة ذائعة ، ولن يقدم أيضا معرفة زائفة مموهة ، من خلال مقدمات مموهة مغلطة كالسفسطة ، ولن يلتمس به كالخطابة إقناع الإنسان بقصد إحالته للتصديق ؛ إنه يقدم معرفة تخييلية ، باستخدامه التمثيلات والمحاكيات .

ومن ثم ارتبط الدور المعرفى للشعر عند الفلاسفة بطبيعته التخييلية . ولهذا فإن نظرتهم لبنيته اللغوية لم تفترق عن نظرتهم لدوره ووظيفته ، ولم تنفصل عن السياق الذى ربطوه به ؛ فهو يقابل البرهان من ناحية ، ويجاور الخطابة من ناحية أخرى ، فيتعارض تعارضا مطلقا مع البرهان ، ويتعارض مع الخطابة ويتشابه معها فى الوقت نفسه لاضطلاعهما بدور مشترك ، وهو أنهما موجهان للصناعة المدنية وللجمهور والعوام[٣٧] .

وبناء على هذا كله يصبح قول السجلماسى : «إن الشعر تخييل واستفزاز» دالا على التأثير الذى يحدثه الشعر ؛ وهو تأثير ركيزته الانفعال . فالتخييل ، بهذا المعنى ، يدل على الاستجابة النفسية التى تحدث للمتلقى ، وتتحدد هذه الاستجابة بشكل أوضح عندما نقرأ قوله :

> «إن القول المخيل هو القول المركب من نِسبَة أو نِسَب الشىء إلى الشىء دون اغترافها ، تركيبا تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر . وقلنا (دون اغترافها) لأنها لو اغترقت لكان إياه . والسبب فى هذا الإذعان والانبساط : الالتذاذ الكائن للنفس الناطقة من إدراك النسب والاشتراكات والوُصَل بين الأشياء ، وفى الواحد ـ بالنسبة ـ الموضوع للصناعة الشعرية من غرابة الاشتراك والنسبة غير الجنسية كأنها بطريق قياس وتمثيل إحدى الجنبتين بالأخرى ؛ إذ كان فى طبيعة النفس الناطقة أن تدرك بشىء شىء شيئاً شيئاً إنيه نسبة وفيه منه إشارة وشبهة ، ويعروها عند ذلك ما يعروها من انبساط روحانى وطرب ، وبالجملة تنفعل

له النفس انفعالا نفسانيا غير فكري . سواء كان القول مصدقا به أو غير مصدق به ؛ فإن كونه مصدقا به غير كونه مخيلا أو غير مخيل ؛ إذ كانت القضية الشعرية إنما تؤخذ من حيث هي مخيلة فقط ، دون نظر إلى صدقها أو عدم صدقها ، كأخذ القضية الجدلية أو الخطبية من حيث الشهرة والإقناع فقط ، دون نظر إلى غير ذلك من الصدق وعدمه ؛ فإنه يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه ، فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى فكثيرا ما يُؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا . وربما كان المتيقن كذبه مخيلا لما قلناه ؛ فالقول المخيل هو محمول يشابه به شيء شيئا في جوهره المشترك لهما ، ومقول بتواطىء على أربعة أنواع : الأول التشبيه ؛ والثاني الاستعارة ؛ والثالث التمثيل ؛ والرابع المجاز »[٣٨]

أول ما نلاحظ في نص السجلماسي ــ وهو ما يمهد لتحديد معنى الاستجابة النفسية التي أشار إليها «بالتخييل والاستفزاز» ، كما سبق ــ أنه يستخدم أفعالا ومفردات متعددة للدلالة على «التأثير» الذي يحدثه الشعر ، وغالبا ما ينسبها إلى النفس : تذعن ، تنبسط ، تنقبض ، الإذعان ، الانبساط ، الالتذاذ ، الانبساط الروحاني ، الطرب ، الانفعال النفساني . . وهذه المفردات كفيلة بتوضيح معنى التخييل والاستفزاز الذي يقصده صاحب المنزع ، فتشير إلى طبيعة الاستجابة التي يحدثها الشعر لدى المتلقي أو المخاطب ؛ وهي استجابة نفسية غير واعية ، لا دخل للعقل فيها ؛ فالمخاطب هنا غير متحكم في ردود أفعاله . وهذه الاستجابة قد تكون انبساطا أو انقباضا ، ومنشؤها الالتذاذ الناتج عن إدراك العلاقات المتفاعلة في النص (علاقات التشابه أو النسب أو الإبدال) .

وهو يعرف الشعر في هذا السياق بوصفه صياغة خاصة ، لها من قوتها وسيطرتها على المتلقي ما يجعله خاضعا ومذعنا له ، مستمتعاً في الوقت نفسه . وقد لا يخفى أن صاحب المنزع ، يعتمد على ابن سينا اعتمادا واضحا في صياغته[٣٩] ، فضلا عن أن مفهومه للتخييل بمعنى الأثر الذي يتركه العمل الشعري في نفس المتلقي هو ذاته عند الفلاسفة المسلمين بشكل عام ، غير أن السجلماسي هنا يقصر هذه الاستجابة على مجرد الانفعال دون أن يكون مرتبطا بسلوك ما ؛ ذلك بأن الفلاسفة ربطوا ذلك الأثر بسلوك مترتب عليه ؛ فالمتلقي لا ينقبض أو ينبسط فحسب ، وإنما ينزع نحو الشيء طلبا له أو نفورا منه . وعلى هذا لم تقتصر وظيفة الشعر عندهم على تحقيق المتعة وحدها ، بل كانت له وظائفه التعليمية والتربوية والأخلاقية كذلك .

أما السجلماسي فيحصر وظيفة الشعر في التأثير ؛ إما تحقيق المتعة من خلال الشكل ، أو بمجرد إثارة انفعال ما (الانبساط أو الانقباض) لدى المتلقي . وهذا التصور لوظيفة الشعر عند السجلماسي يرتد إلى أنه كان معنيا بفلسفة الأسلوب الشعري وتحديد ماهيته .

وهكذا يقفنا نص السجلماسي على العلاقة المتفاعلة بين المتلقي والنص (التأثير) نتيجة لأسلوبه الخاص الذي تتحدد ماهيته هي كذلك من زاوية هذا المتلقي . وهذا الأسلوب الخاص من أهم سماته أنه لا يشترط فيه صدق أو كذب ؛ فذلك التأثير الذي يحدثه الشعر ــ فيما يرى ــ لا يستند على كون مضمونه أمراً قابلا للتصديق أو غير قابل ؛ لأن المهم هنا هو التشكل الذي يكون عليه القول في الشعر ، أي المستوى الرمزي الذي يلجأ إليه الشاعر من خلال استخدامه للوسائل التخييلية التي سبق أن أشار إليها السجلماسي . ومن هنا فالقول المصدق به والمطابق للواقع غير قابل للتأثير في نفس المتلقي ؛ لأن الصدق في ذاته لا يؤثر ، ولا يحدث انفعالا ما لدى المتلقي ، في الوقت الذي تؤثر فيه الأقاويل الكاذبة (المخيلة) . وبذلك يصبح الكذب أو (التخييل) مرتبطا ارتباطا شرطيا بالتأثير :

« . . . ولما كانت المقدمة الشعرية إنما نأخذها من حيث التخييل والاستفزاز فقط ، كما تقدم لنا من قبل ، وكان القول المخترع المتيقن كذبه أعظم تخييلا وأكثر استفزازا وإلذاذا للنفس ، من قبل أنه كلما كانت مقدمة القول الشعري أكذب ، كانت أعظم تخييلا واستفزازا»[٤٠] .

هكذا يصبح الكذب عند السجلماسي مرادفا للتخييل (الذي يعتمد على الصور القائمة على علاقات المقارنة والنسب والإبدال . . .) ؛ فالأثر النفسي الذي يحدثه الشعر يتأتى من اللذة الناجمة عن الشكل استحسانا أو استقباحا ، انبساطا أو انقباضا .

لقد انطلق صاحب المنزع في هذا التصور من منعطف الفلاسفة الذين فصلوا بين الشعر والاعتقاد أو التصديق ؛ فالشعر عندهم لا يهدف إلى بيان صحة اعتقاد رأى ما ، إنما يراد منه فحسب أن يحدث انفعالا ما لدى المتلقي ، إما استحسانا للشيء الجميل ، أو تقززا من الشيء القبيح . ومن هنا فهم لم ينظروا إليه بوصفه كذبا ، وإن كان لا يوقع التصديق . وقد دفعهم هذا ــ وهوما يعتمد عليه السجلماسي ــ إلى وصف الأقاويل الشعرية بأنها «كاذبة بالكل» ، كما نجد عند الفارابي مثلا «لأنها توقع في ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول ، أو توقع فيه المحاكي للشيء»[٤١] ؛ أو ما يذهب إليه ابن سينا من أن الشعر يعتمد على مقدمات لا يشترط أن تكون صادقة ، ولا كاذبة ، ولا ذائعة ، ولا شنعة ، بل أن تكون مخيلة[٤٢] ، أو أن «المخيلات مقدمات ليست تقال ليصدق بها ، بل لتخيل شيئا على أنه شيء آخر»[٤٣] .

ويلاحظ أن وصف الشعر عند الفلاسفة ــ وكذا يفعل السجلماسي ــ بأنه مقدمات أو قضايا قد أحدث تأثيرا وضع الشعر في سياق المنطق لدى الفلاسفة ، ووضعه ــ من ثم ــ في مقارنة دائمة مع القياسات المنطقية (البرهان والجدل والسفسطة والخطابة) ، ومن ثم اعتمد الشعر عند السجلماسي على الأقاويل المخيلة ، والخطابة على الأقاويل المقنعة .

أما الجدل فيعتمد على الأقاويل الذائعة أو المشهورة . ولكل بنيته اللغوية الخاصة به ؛ من أجل تحقيق الغاية التي يرمي إليها . وبناء على هذا يضع السجلماسي العبارة الشعرية في مقابل العبارة البرهانية :

«فإن البرهانية يشترط فيها من استعمال الألفاظ الأصلية والنظوم الأصلية غير المغيرة والمستعارة مع سائر ما يشترط فيها ، ما لا يشترط في البلاغية ؛ فإنه

يعرض في البلاغية بحسب موضوعها من الإبدال والتغيير في الألفاظ والنظوم عوارض توجب استعمال النظوم غير الأصلية المغيرة ، وإيراد الأخص بعد الأعم ، والأعم بعد الأخص ، وغير ذلك . . .»[44] .

فهو يفرق هنا بين العبارة البلاغية ، وهي التي يستخدمها الشعر ، والعبارة البرهانية ، مشيرا إلى مستويين لغويين متمايزين . في المستوى الأول تقوم اللغة بدور محدد هو التوصيل فحسب ، فتستخدم الألفاظ بدلالاتها المباشرة المحددة ، وتصبح الألفاظ عندئذ إشارات إلى دلالات ومعان ثابتة ومحددة . أما المستوى الثاني فتستخدم فيه الألفاظ بهدف آخر غير التوصيل هو التخييل أو التأثير . ومن هنا تستخدم الألفاظ استخداما تنحرف فيه عن الاستعمال الحرفي المباشر ، فتصبح مشحونة بدلالات متعددة ومتنوعة ، من خلال إقامة علاقات جديدة بينها ، تعتمد على المجاز والاستعارة وغيرهما ، كما تجاوز فيها التراكيب (النظوم) المألوف والمصطلح عليه نحوياً .

وعلى الرغم من أن السجلماسي يضع مبدأ عاما مفاده أن البلاغة تضع القوانين العامة للعبارة البلاغية في الخطابة والشعر ، فهو يحرص في الوقت نفسه على إقامة التمايز بينهما ، بل إنه يقف موقف الناقد لعلماء البيان والبلاغة السابقين ، الذين لم يفرقوا بين الأقاويل الخطابية والأقاويل الشعرية :

«وجب في علم البيان من قِبَل عموم نظره للخطابة والشعر (إذ كان نظره في العبارة البلاغية إعطاء القوانين للخطابة والشعر من حيث العبارة البلاغية فقط) ، ألا يلتفت فيه إلى ما يخص صناعة صناعة منهما إلا بعد القول فيما يعم منهما أكثر من صنف واحد ؛ إذ كان ذلك هو التعليم المنتظم . لكن السبب في ذكر أصحاب علم البيان ومتأدبي العرب هذا الجنس مختلطا هو أنهم لم يكونوا تميزت لهم الأقاويل الشعرية من الأقاويل الخُطبية ، فلم يتبين لهم ما يخص صناعة صناعة منهما ، بل كانت مختلطة عندهم»[45] .

لم يستطع أصحاب علم البيان والمهتمون بصناعة الأدب ــ في رأى السجلماسي ــ أن يميزوا بين الخطابة والشعر ، فخلطوا بينهما . ويرجع ذلك إلى افتقارهم إلى كيفية التمييز ، التي امتلك هو أدواتها ، عندما وضع استجابة المتلقي في الحسبان عند تحديده لماهية الشعر من ناحية ، ولم يغفل المستويات اللغوية الأخرى ووظيفة كل منها ، من ناحية أخرى ، استنادا إلى الإنجاز الذي حققه الفلاسفة في التأصيل النظري للشعر ولمستويات الخطاب عموما ، الأدبي وغير الأدبي .

ولوعدنا إلى تعريف الشعر عند أصحاب علم البيان ومتأدبي العرب الذين يشير إليهم السجلماسي في أكثر من موضع ، هذا التعريف الذي يقصر الشعر على كونه قولا موزوناً مقفى ، لوقفنا على الأساس النظري لخلطهم بين الشعر والخطابة ؛ ذلك أنهم يجعلون الفارق بين الشعر والنثر فارقاً كميا يحصرونه في الجانب الموسيقي ، الذي يتحقق في الشعر عن طريق الوزن والقافية ، بحيث يتحول الشعر بمجرد جلاء الوزن والقافية عنه إلى نثر . أما السجلماسي فهو لا يحصر الفارق بينهما في هذا الجانب الموسيقي أو الكمي ؛ إنه فارق نوعي يستند إلى التخييل بموازرة الموسيقى (الوزن بالنسبة للشعر بشكل عام ، والوزن والقافية بالنسبة للشعر العربي بشكل خاص) .

الهوامش

(1) قام علال الغازي بتحقيق الكتاب والتقديم له بدراسة : أبو محمد القاسم السجلماسي ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، تقديم وتحقيق علال الغازي ، مكتبة المعارف ، الرباط ، المغرب ، ١٩٨٠ .

(٢) تكاد حياة السجلماسي أن تكون مجهولة ، فسنة وفاته غير معروفة ، غير أن هناك إشارة في نهاية كتابه المنزع تفيد أنه انتهى من تأليفه سنة ٧٠٤ هـ . راجع مقدمة المحقق ص ٤٥ وما بعدها ، انظر كتاب المنزع ص ٥٢٥ .

(٣) المنزع : ص ١٨٠

(٤) راجع «المنزع» : ص ١٨١ ، ٢١٨ ، ٢٧٠ ، ٣٣٦ ، ٣٦٣ .

(٥) السابق ص ٢١٨ .

(٦) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ط ٢ ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٣٦٥ .

(٧) منهاج البلغاء ص ٣٦٦ ، راجع أيضا ص ٣٦٧ .

(٨) نفسه ص ٣٦٧ .

(٩) المنزع ص ٢١٨ .

(١٠) السابق ص ٤٠٧ .

(١١) راجع للمؤلفة : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، الهيئة العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٤ ، ص ١٢٣ وما بعدها .

(١٢) راجع اقتران المحاكاة بالتخييل أو التخييلات والمحاكيات عند ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء ، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس ، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوى ، دار الثقافة ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص ١٦٣ ، ١٦٨ ؛ والنجاة في الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية ، مطبعة السعادة ، القاهرة ، ١٩٣٨ ص ١٦٤ .

(١٣) ابن رشد ، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ١٩٧١ ص ٥٨ ، وفن الشعر ص ٢٠١ وما بعدها .

(١٤) المنزع ص ٢١٨ .

(١٥) فن الشعر ص ١٦١ .

(١٦) راجع المنزع ص ٤٠٧ .

(١٧) كتاب الشعر ، تحقيق محسن مهدى ، مجلة شعر ، عدد ١٢ ، بيروت ١٩٥٩ ، ص ٩٣ ؛ وجوامع الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، ضمن كتاب تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، لابن رشد ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ١٧٢/١٧٣ .

(١٨) كتاب الشعر ص ٩٢ ؛ وجوامع الشعر ص ١٧٢ .

(١٩) فن الشعر ص ١٦٨ ؛ ابن رشد : تلخيص الشعر ، ص ٦١ .

(٢٠) فن الشعر ص ١٦١ ؛ وجوامع علم الموسيقى ، تحقيق زكريا يوسف ، القاهرة ١٩٥٦ ، ص ١٢٢ ، ١٢٣ .

(٢١) كتاب الشعر ، ص ٩١ ، وجوامع الشعر ص ١٧١ ؛ وكتاب الموسيقى الكبير ، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ١٠٩١ .

(٢٢) المنهاج ص ٧١ .

(٢٣) نفسه ٨٩ .

(٢٤) نفسه ٦٣ ، ٧٠ .

(٢٥) نفسه ص ٢٨

(٢٦) ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تحقيق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ١٩٨٠ ، ص ١٧ .

(٢٧) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق س. أ. بونيباكر ، ليدن ، بدون تاريخ ، ص ٢ .

(٢٨) المنزع ص ٤٠٦ .

(٢٩) ابن المعتز ، كتاب البديع ، تحقيق أ. كراتشكوفسكى ، لندن سنة ١٩٣٥ ، ص ٤٧ .

(٣٠) ابن رشيق ، العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط ٤ ، سنة ١٩٧٢ ، حـ ٢/٣ .

(٣١) نفسه حـ ٢/٣ .

(٣٢) نفسه حـ ١/١٥١ .

(٣٣) ابن سينا ، الخطابة من كتاب الشفاء ، تحقيق محمد سليم سالم ، وزارة المعارف العمومية ، القاهرة ١٩٥٤ ، ص ٢٢١ ، ٢٢٢ ؛ ابن رشد : تلخيص الخطابة ، تحقيق محمد سليم سالم ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ٥٨٨ وما بعدها .

(٣٤) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص ٢٥٤ - ٢٧٠ .

(٣٥) المنزع ص ٢٧٤ .

(٣٦) الفارابى : التنبيه على سبيل السعادة ، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية ، حيدر أباد الدكن ، ١٣٤٦ هـ ص ٢٣/٢٤ ، وإحصاء العلوم ، تحقيق عثمان أمين ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، ١٩٤٨ ص ٥٣ . ؛ وابن سينا : أقسام العلوم العقلية ، ضمن تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ، قسطنطينية ، ١٨٨٠ ص ٧٩ .

(٣٧) راجع على سبيل المثال : الفارابى : الحروف ، تحقيق محسن مهدى ، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٦٩ ، ص ١٥١ - ١٥٢ ؛ وتحصيل السعادة ، ص ٣٩ ، ٤٠ ؛ وابن سينا : رسائل ابن سينا ، أنقره ، ١٩٥٣ ، ص ١٢ ؛ وفن الشعر ١٦٢ ، ١٦٣ ؛ وابن رشد : تلخيص كتاب الجدل ، تحقيق تشارلس بتروث وأحمد هريدى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٩ ، ص ٣ .

(٣٨) المنزع ص ٢١٩ ، ٢٢٠ .

(٣٩) فن الشعر ص ١٦١ .

(٤٠) المنزع ص ٢٥٢ .

(٤١) رسالة فى قوانين صناعة الشعراء ، ضمن كتاب فن الشعر ص ١٥٠/١٥١ .

(٤٢) الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر ، تحقيق محمد سليم سالم ، مركز تحقيق التراث ونشره ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ص ١٦ ، ١٧ .

(٤٣) النجاة ، ص ٧ .

(٤٤) المنزع ص ٣٢٧/٣٢٨ .

(٤٥) المنزع ص ٢١٨ ، ٢١٩ .

سوزان بينكني ستتكيفتش

أبو تمّام في "موازنة" الآمدي حصر المؤسسة النقدية لشعر البديع

ترجمة: أحمد عثمان

لاشك أن حجم العناية التي أولتها كتب النقد الأدبي الكبرى في القرنين الثالث والرابع الهجريين لشعر أبي تمام يعد دليلاً على أهمية هذا الشعر ومكانته . وإنه لواضح من قراءة كتاب « البديع » لابن المعتز ؛ و « أخبار أبي تمام » للصولي ، و « الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري » للآمدي ، و « الوساطة بين المتنبي وخصومه »[1] ، أن شعر أبي تمام كان يمثل تحدياً للمفهوم العربي الكلاسيكي (التقليدي) عن « القصيدة »[2] ، أو ما يسمى « عمود الشعر »[3] ، بل يأتي شعر أبي تمام بمثابة التحدي الحقيقي للنتاج الشعري العربي التقليدي بأكمله[4] .

وإذا كنا نجد في « أخبار » الصولي أسس الخلاف حول أبي تمام وشعره ، فإن هذه الأسس قد قعدت ورتبت بقدر أكبر من المنهجية ، وعرضت بأقل قدر ممكن من الانفعالية في « الموازنة » . ومن سوء الحظ أن كثيرين من النقاد المحدثين قد عدوا ذلك دليلاً على أن كتاب الآمدي أكثر موضوعية ودقة من كتاب الصولي في كل شيء . ويهدف المقال الذي بين أيدينا إلى تبيان أن « الموازنة » ليست إلا محاولة منهجية لعرض وجهة النظر المحافظة والسائدة في القرن الرابع الهجري حول الشعر ، والتي كانت مناقضة لفكر المعتزلة الذي نشأ في تربته شعر أبي تمام . وإذا كانت النغمة في « الموازنة » أقل صخباً من « الأخبار » ، فمرد ذلك إلى أن « الموازنة » قد كتبت ــ كما لاحظ محمد مندور[5] ــ فيما بعد انصرام المرحلة الساخنة من المعركة الأدبية حول أبي تمام والبحتري ، لا في قلبها ولا في أوج احتدامها ، كما حدث بالنسبة « للأخبار » ، فضلا على أن الخلاف حول المتنبي ــ وليس الخلاف حول الطائيين ــ كان هو القضية المثارة بالفعل في زمن تأليف « الموازنة » .

وتعود أهمية « الموازنة » إلى عاملين رئيسيَّيْن : الأول أنها تعبر تعبيراً محدداً وبلفظ صريح وواضح عن الذوق العربي المحافظ في القرن الرابع الهجري . أما العامل الثاني فيتمثل في أن الموازنة تأتي بمثابة خاتمة الحوار الأدبي حول أبي تمام والبحتري[6] . وصفوة القول أن المكانة التي احتلتها « الموازنة » تجعل من دراستها ونقدها حجر الزاوية في أية محاولة لرسم خريطة النقد العربي القديم .

وفي المقدمة يورد الآمدي نموذجاً لوجهة النظر النقدية المحافظة بتصنيفاتها التعسفية القائمة على التفريق بين « المطبوع » و « المصنوع » من الشعر ، وكذا « الحلاوة » و « التكلف » ، فضلا على ما استجد من مصطلح نقدي في القرن الهجري الرابع ، مثل « اللفظ » و « المعنى »[7] . وإلى جانب هذا عقد الآمدي النية على أن يصدر حكمه على عمل كل شاعر بذاته ، متوخياً الموضوعية :

« ووجدت ــ أطال الله بقاك ــ أكثر من شاهدته ورأيته من رواة أشعار المتأخرين يزعمون أن شعر أبي تمام حبيب بن أوس الطائي لا يتعلق بجيده جيد أمثاله ، ورديّه مطّرح مرذول ؛ فلهذا كان مختلفاً لا يتشابه ؛ وأن شعر الوليد بن عبيد الله البحتري صحيح السَّبك ، حسن الديباجة ، وليس فيه سفساف ولا ردي ولا مطروح ؛ ولهذا صار مستوياً يشبه بعضه بعضاً ، ووجدتهم فاضلوا بينهما لغزارة شعريهما ، وكثرة جيدهما وبدائعهما ، ولم يتفقوا على أيهما أشعر ، كما لم يتفقوا على أحد ممن وقع التفضيل بينهم من شعراء الجاهلية والإسلام والمتأخرين ، وذلك كمن فضل البحتري ؛ ونسبه إلى حلاوة

النفس ، وحسن التخلص ، ووضع الكلام في مواضعه ، وصحة العبارة ، وقرب المأتى ، وانكشاف المعاني . وهم الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة ؛ ومثل من فضل أبا تمام ، ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها ، وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج ، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة ، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام ، وإن كان كثير من الناس قد جعلهما طبقة ، وذهب إلى المساواة بينهما ، وإنهما لمختلفان ؛ لأن البحترى أعرابي الشعر ، مطبوع على مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف ، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام ؛ فهو بأن يقاس بأشجع السلمي ومنصور [النمرى] وأبي يعقوب (الخريمي) المكفوف وأمثالهم من المطبوعين أولى ؛ ولأن أبا تمام شديد التكلف ، صاحب صنعة ، ويستكره الألفاظ والمعاني ، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ، ولا على طريقتهم ؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة ، والمعاني المولدة ، فهو بأن يكون في حيز مسلم بن الوليد ومن حذا حذوه أحق وأشبه . وعلى أني لا أجد من أقرنه به ؛ لأنه ينحط عن درجة مسلم ؛ لسلامة شعر مسلم ، وحسن سبكه ، وصحة معانيه ، ويرتفع عن سائر من ذهب هذا المذهب ، وسلك هذا الأسلوب ، لكثرة محاسنه وبدائعه واختراعاته .

ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندى ؛ لتباين الناس في العلم ، واختلاف مذاهبهم في الشعر . ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لذم أحد الفريقين ؛ لأن الناس لم يتفقوا على أي الأربعة أشعر : في امرىء القيس والنابغة وزهير والأعشى ، ولا في جرير والفرزدق والأخطل ؛ ولا في بشار ومروان [والسيد] ، ولا في أبي نواس وأبي العتاهية ومسلم [والعباس بن الأحنف] ؛ لاختلاف آراء الناس في الشعر ، وتباين مذاهبهم فيه .

فإن كنت ـ أدام الله سلامتك ـ ممن يفضل سهل الكلام وقريبه ، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق ؛ فالبحترى أشعر عندك ضرورة .

وإن كنت تميل إلى الصنعة ، والمعاني الغامضة ، التي تستخرج بالغوص والفكرة ، ولا تلوى على ما سوى ذلك ، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة »[٨] .

وبعد هذا الحكم المنحاز بوضوح ، الذي يعني بالتحديد أنك لو كان لك ذوق سيىء ستفضل أبا تمام[٩] ، يختتم الآمدي ملاحظاته بعرض لمنهجه الذي ينوى تطبيقه :

« فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر ، ولكني أقارن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية ، وبين معنى ومعنى ، ثم أقول أيهما أشعر في تلك القصيدة ، وفي ذلك المعنى ، ثم احكم أنت حينئذ [إن شئت] على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علماً بالجيد والردىء »[١٠] .

على أية حال فإن إخفاق الآمدي بالتحديد في مقارنة القصائد بصفة عامة هو الذي أدى إلى إبراز نقطة الضعف الكبرى في « الموازنة » وفي النقد الأدبي عند العرب بأكمله . ويتساءل المرء متعجباً حول ما إذا كانت مثل هذه المقارنة المبنية على أساس توافق القافية والوزن يمكن أن تكون مقبولة . ومن الجلي أن الآمدي نفسه قد تيقن في نهاية المطاف من عدم سلامة هذه المقارنة ، فتخلى عن خطته لموازنة أشعار أو مقتطفات من قصائد ـ فضلا عن قصائد بأكملها ـ طبقاً للوزن[١١] .

ولتحقيق هدف هذا البحث سوف نناقش « الموازنة » في أربعة أقسام رئيسية : (١) السرقة عند أبي تمام (٢) أخطاء أبي تمام (٣) البديع عند أبي تمام (٤) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحترى ؛ أى مقارنة بعض الأبيات والصور الشعرية عند كل منهما . وفي البداية تجدر الإشارة إلى أن اختيار الآمدي لنقاط موازنته النقدية ـ بالإضافة إلى محتويات كل قسم على حدة ـ يعكس مدى التأثير الواسع للرواد السابقين عليه ، ولا سيما ابن المعتز والصولي .

١ - السرقة عند أبي تمام

تكشف كلمات الآمدي الافتتاحية عن المادة الشعرية العريضة التي عرف عن أبي تمام أنه ألم بها ودرسها ، ومن ثم تمكن من الإفادة منها في شعره . ومن ناحية أخرى فإن هذه الكلمات الافتتاحية تشي بمفهوم بالغ الاتساع لمصطلح السرقة كما يراها الآمدي الذي يريد أن يطبق هذا المفهوم على أبي تمام :

« كان أبو تمام مشتهراً بالشعر ، مشغوفاً به ، مشغولاً مدة عمره بتخيره ودراسته ، وله كتب اختيارات [مؤلفة] فيه ، مشهورة معروفة . . .

فهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر ، وأنه اشتغل به ، وجعله وَكده ، واقتصر من كل الآداب والعلوم عليه ، وإنه ما فاته كثير من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه وطالع فيه ؛ ولهذا ما أقول : إن الذي خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها ، على كثرتها .

وأنا أذكر ما وقع إليّ في كتب الناس من سرقاته ، وما استنبطته أنا منها واستخرجته ؛ فإن ظهرت بعد ذلك منها على شيء ألحقته بها ، إن شاء الله »[١٢] .

ولم يضع الآمدي تعريفاً محدداً لمصطلح السرقة ، ولكنه على أية حال يقول :

« ووجدت ابن أبي طاهر [قد] خرّج سرقات أبي تمام ، فأصاب في بعضها ، وأخطأ في البعض ؛ لأنه خلط الخاص من المعاني بالمشترك بين الناس ، مما لا يكون مثله مسروقاً »[١٣] .

وهكذا يبدو أن استخدام الصور الشعرية التقليدية المعروفة

لا يدخل فى باب السرقات ، بل على النقيض من ذلك ، يوصى الشاعر الناظم فى إطار المعيار التقليدى (الذى اصطلح على تسميته « عمود الشعر ») بأن يستخدم سلسلة كاملة من الصور التى صارت أنموذجاً قياسياً ، حتى أنه يمكن للمرء أن يلجأ إلى عناوين قسم موازنة الآمدى التى تورد قائمة بموضوعات القصائد أو الصور المعيارية التى تصلح أساساً للمقارنة بين أبى تمام والبحترى . ويورد الآمدى هذه القائمة لتكون مرجعاً للصور الشعرية التى تنتمى إلى الأرضية المشتركة أو الملكية العامة . ونظراً لأن الشعر العربى التقليدى يمتد امتداداً شاسعاً فإن المشكلة تكمن فى عملية وضع الحد الفاصل بين الشائع العام والفردى الخاص ، سواء فى الصورة أوالمعجم الشعريين بوجه عام . ودعنا نفحص بعض الأمثلة التى يوردها الآمدى :

« قال الكميت الأكبر ، وهو الكميت بن ثعلبة :

فلا تكثروا فيه الضجاج فإنه
محا السيفُ ما قال ابن دارة أجمعا

أخذه الطائى (أبو تمام) فقال :

السيف أصدق أنباءً من الكتب

. . .

وهو أحسن ابتداءاته .

وقال النابغة يصف يوم الحرب :

تبدو كواكبه والشمس طالعة
لا النور نور ولا الإظلام إظلام

أخذه الطائى فقال ؛ وذكر ضوء النهار وظلمة الدخان فى الحريق الذى وصفه :

ضوء من النار والظلماء عاكفة
وظلمةٌ من دخان فى ضحىً شحب

فالشمس طالعة من ذا ، وقد أفلَتْ
والشمس واجبةٌ من ذا ، ولم تجب[١٤] »

والبدء بمثلين مأخوذين من أشهر قصائد أبى تمام ، أى « مدح المعتصم » بفتح عمورية ، يعنى أن الآمدى يزمع طرح برهانه بطريقة درامية . بيد أن النتيجة التى حققها جاءت مخيبة لخطته . ذلك بأن اتهاماته لا وزن لها أمام أصالة المفهوم والبنية والصورة الشعرية التى تفرزها هذه القصيدة . ولعله من الواضح أن المثل الأول يتعلق بالتأثير لا السرقة ، بل إن الأصل يبدو شاحباً أمام قوة تأثير البيت الاستهلالى فى قصيدة أبى تمام . يضاف إلى ذلك أن هذا البيت يضع أساساً متيناً للموضوع الرئيسى ــ (أو الموتيفة) ــ الذى يطوره الشاعر عبر القصيدة من أولها إلى آخرها . ومن ثم لا يمكن عزل هذا البيت وفصله عن البنية الكلية للقصيدة ، من ثم لا يمكن أن يعد بيتا مسروقاً . وفى المثل الثانى تبدو الاستعارة أوضح ، ويبدو التشابه أقرب ؛ بيد أن الدور الغالب للطباق فى الإطار العام لموضوع هذه القصيدة بما هى كل يجعل مسألة استعارة بيت واحد بعينه شيئاً جزئياً يفقد أهميته فى خضم السياق الكلى للقصيدة . وهكذا يتضح حتى الآن ومن المثلين الأولين أن إثبات السرقة تأسيساً على التشابه بين أبيات منفصلة لا يمثل منهجاً صالحاً للتمييز بين الأصيل المبدع والمقلد السارق من الشعراء . وفى ضوء هذه الحقيقة فإن بعض الأمثلة ــ كالمثلين اللذين سنوردهما تواً ــ لا تدل على شىء سوى أن الشاعر أخذ بيتين فقط ؛ إذ لم يتعد هذا الأخذ ذلك ، ولم يصل إلى طبيعة القصائد نفسها وجوهرها الذى لا تمثل هذه الأبيات بمفردها سوى أجزاء صغيرة فيه . وبالقطع فإن الأمر لا يصل قط إلى عمل الشاعر فى مجمله .

« وقال الأعشى :

وأرى الغوانى لا يواصلن امرأ
فقد الشباب وقد يصلن الأمردا

فأخذ الطائى المعنى فألطفه ، فقال :

أحل الرجال من النساء مواقعا
من كان أشبههم بهن خدودا

وقال البَعيث [الحنفى] :

وإنا لنعطي المشرفيَّة حقها
فتقطعُ فى أيماننا وتُقطِّعُ

فقال الطائى :

فما كنت إلا السيف لاقى ضريبه
فقطَّعها ثم انثنى فتقطَّعا »[١٥]

والأمثلة الأخرى التى يوردها الآمدى للسرقة تكشف عن عيوب منهجه . ففى المثل التالى نجد أبا تمام قد أضاف معنى جديداً للبيت الذى اتهم بسرقته ، وذلك علاوة على أن الآمدى يورد ثلاثة شعراء آخرين استغلوا البيت الأصل نفسه قبل أبى تمام . ومن ثم فإن الصورة الشعرية الواردة فى هذا البيت قد أصبحت فى عصر أبى تمام من الممتلكات الشعرية المشاع ، أى العامة :

« وقال مسلم بن الوليد :

قد عوَّد الطيرَ عادات وثقن بها
فهنَّ يتبعنه فى كل مرتحل

أخذه الطائى فقال :

وقد ظُلِّلت عقبان أعلامه ضحى
بعقبان طير فى الدماء نواهل

أقامت مع الرايات حتى كأنها
من الجيش إلا أنها لم تقاتل

فأتى فى المعنى زيادة ، وهى قوله : « إلا أنها لم تقاتل » ، وجاء به فى بيتين . . .

وقد ذكر المتقدمون هذا المعنى ؛ فأول من سبق إليه الأفوه الأودى ، وذلك قوله :

وترى الطير على آثارنا
رأى عين ثقة أن ستُمار

فتبعه النابغة فقال :

إذا ما غزا بالجيش حلق فوقهم
عصائب طير تهتدى بعصائب
جوانح قد أيقن أن قبيله
إذا ما التقى الجمعان أولُ غالب

فأخذه حُميد بن ثور فقال يصف الذئب :

إذا ما غدا يوماً رأيت غياية
من الطير ينتظرن الذى هو صانع

وقال أبو نواس :

تتأيّا الطير غدوتَهُ
ثقة بالشبع من جَزَرِه

[تتأيا] أى : تتعمد وتقصد »(١٦) .

ويبدو أن الآمدى يناقض نفسه أكثر من ذلك عندما يورد ثلاثة مصادر محتملة ربما سرق منها أبو تمام بيته . ذلك أنه إذا كانت العلاقة بين الأصل والمسروق مشكوكا فيها إلى هذا الحد فإن القول بالسرقة لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون مقنعا(١٧) .

« وقال مسلم بن الوليد :

فلمّا انتضى الليل الصباح وصَلْتَه
بحاشية من لونه المتورد

أخذه أبو تمام فقال :

حُطّت إلى قبة الإسلام أرحُلُهُ
والشمس قد نفضت ورساً على الأُصُلِ

أو أخذه من قول النمرى :

أجدّ ولمّا يجمع الليلُ شمله
فما حلّ إلا وهو وردُ المغارب

هذا ما ذكره ابن المنجم ؛ والذى أظن أنه أخذه من قول الآخر :

والشمس صفراء كلون الوَرْسِ »(١٨)

وفى مثل آخر يتضح من قول الآمدى نفسه أن ما يسميه سرقة ليس سرقة عمياء بل تصحيحاً وتطويراً لصورة شعرية مأخوذة عن أحد السابقين .

« وقال مسلم بن الوليد فى الحجاب ، فأخطأ فى المعنى :

كذلك الغيث يرجى فى تحجبه
حتى يُرىَ مسفراً عن وابل المطر

أخذه أبو تمام فقال :

ليس الحجاب بمقصٍ منك لى أملاً
إن السماء تُرجى حين تحتجب

إلا أن لبيت أبى تمام وجهاً من الصواب . . . »(١٩) .

وهكذا فإن تمحيص هذا العدد القليل من المائة وتسعة عشر مثلاً التى يوردها الآمدى يكشف النقاب عن عدم صلاحية أدوات النقد العربى التقليدى للتعامل مع قضية صلة الشاعر بمن سبقوه وبالموروث الشعرى بصفة عامة ؛ فهذه الأمثلة لا تدل على السرقة ، بل توضح الطرق المختلفة التى يستغل بها الشاعر التراث الأدبى . فهو حيناً يدخل هذه العناصر فى نسيج ما تجود به موهبته الشخصية ، وهو أحياناً يمزج نتاج هذه الموهبة فى مجمل الموروث الشعرى . وبدلاً من أن ينجح الآمدى فى إثبات تهمة السرقة على أبى تمام فإنه على العكس من ذلك قد برهن بما لا يدع مجالاً للشك على سعة المادة الشعرية التى تأثر بها هذا الشاعر . و هكذا أوضح الآمدى تنوع أساليب أبى تمام فى الهيمنة على هذه المادة وهضمها وتحويلها إلى جزء من ممتلكاته الشعرية الخاصة .

ثم إن الآمدى لم يحاول فحص هذه الأبيات فى سياق القصيدة فى مجملها ، على نحو حال بينه وبين إدراك عدم أهمية تهمة السرقة الأدبية فى سياق المفهوم الجديد والأصيل لشكل القصيدة عند أبى تمام . والأهم من ذلك أنه بتحديد نطاق النقاش حول أبيات منفصلة ، سواء لصاحبها الأصل أو لسارقها ، فإن الناقد — أى الآمدى — قد حجب عن نفسه إمكانية الوصول إلى اكتشاف تأثيرات شعرية أكبر لشاعر ما على الآخر .

٢ - أخطاء أبى تمام

وحتى الآمدى نفسه يبدو أنه فى نهاية المطاف يشك فى جدوى هذا الجدل الذى يثيره عن السرقة . هذا ما تشى به ملاحظاته فى بداية تناوله لأخطاء أبى تمام . وفى القسم الذى نشرع فى تناوله الآن من «الموازنة» يعبر الآمدى عن وجهة نظر النقد التقليدى المحافظ آنذاك بالنسبة لشعر أبى تمام ؛ وهى وجهة النظر التى سبق أن عبر عنها ابن المعتز :

«ومع هذا فلم أر المنحرفين عن هذا الرجل يجعلون السرقات من كبير عيوبه ؛ لأنه باب ما يعْرَى منه أحد من الشعراء إلا القليل ، بل الذى وجدتهم يعيبونه كثرة خطائه وإحالاته ، وأغاليطه فى المعانى والألفاظ .

وتأملت الأسباب التى أدّته إلى ذلك فإذا هى ما رواه أبو عبد الله محمد بن داود ابن الجرّاح فى كتاب «الورقة» عن محمد بن القاسم بن مهرويه عن حذيفة بن محمد [الطائى] أن أبا تمام يريد البديع فيخرج إلى المحال . . .

وأنا الآن أذكر ما غلط فيه أبو تمام من المعانى والألفاظ ، مما أخذته من أفواه الرجال وأهل العلم بالشعر عند المذاكرة والمفاوضة ، وما استخرجته أنا من ذلك واستنبطته بعد أن أسقطت منه كلّ ما احتمل التأويل ، ودخل تحت المجاز ، ولاحت له أدنى علة»(٢٠) .

وإذا أمعنا النظر فى الأبيات التى أفردها الآمدى نماذج لأخطاء أبى تمام لاستطعنا أن نضع أيدينا على الجوانب التى أغضبت التقليديين فى شعره ، وجاءت مناهضة أو مناقضة للتراث القديم . ولقد قسمنا الخمسة والأربعين مثلاً التى أوردها الآمدى إلى ثلاث مجموعات ؛ ومن كل مجموعة سنتناول بالدرس نماذج قليلة .

المجموعة الأولى : وهى أقل الأخطاء إثارة للجدل ؛ فهى أخطاء بسيطة بشأن موضوعات تقليدية فى الشعر ، بعيدة عن الحياة المدنية فى العصر العباسى ، ومتصلة بالجوانب المختلفة للحياة البدوية الواردة فى القصيدة الجاهلية ، من نبات وحيوان وما إلى ذلك .

«أنكر أبو العباس أحمد بن عبيد الله على أبى تمام قوله :

هاديه جذع من الأراك ، وما
تحت الصَّلا منه صخرة جَلْسُ

وقال : هذا من بعيد خطائه ؛ أن شبه عنق الفرس بالجذع ، ثم قال «جذع من الأراك» ومتى رأى عيدان الأراك تكون جذوعاً أو تشبه بها أعناق الخيل ؟ وأخطأ أبو العباس فى إنكاره على أبى تمام أن شبه عنق الفرس بالجذع ؛ وتلك عادة العرب ، وهو فى أشعارها أكثر من أن يحصى ؛ وقد بينت ذلك فيما غلط فيه أبو العباس على أبى تمام .

وأصاب أبو العباس فى إنكاره أن تكون عيدان الأراك جذوعاً ، وإن لم يلخص المعنى ؛ لأن عيدان الأراك لا تغلظ حتى تصير كالجذوع ، ولا تقاربها»[٢١] .

وواضح أن أبا تمام لم يكن يعرف أن شجرة الأراك هى شجرة كبيرة ذات أشواك وأغصان كثيفة ، وهى التى منها أخذ السواك ، ولم تك بالشىء الذى يمكن مقارنته بجذع النخلة ، ولا أن يستخدم مجازاً لتشبيه رقبة الحصان السمينة . وفى مثل آخر يتهم الآمدى أبا تمام بالجهل فيما يتعلق بدقائق حياة الخيول وخصائصها :

«ومن خطائه قوله :

واكتست ضُمَّرُ الجياد المذاكى
من لباس الهيجا دماً وحميما
فى مكرٍّ تلوكها الحرب فيه
وهى مُقْوَرَّةٌ تلوكُ الشكيما

وهذا معنى قبيح جداً : أن جعل الحرب تلوك الخيل ، من أجل قوله «تلوك الشكيما» . و «تلوك الشكيما» أيضاً ههنا خطأ ؛ لأن الخيل لا تلوك الشكيم فى المكرّ وحومة الحرب ، وإنما تفعل ذلك واقفة لا مكرّ لها .

فإن قيل : إنما أراد أن الحرب تلوكها كما تلوك هى الشكيم ، قيل : هذا تشبيه ، وليس فى لفظ البيت عليه دليل ؛ وألفاظ التشبيه معروفة ؛ وإنما طرح أبا تمام فى هذا قلةُ خبره بأمر الخيل ؛ ألا ترى إلى قول النابغة :

خيل صيام وخيل غير صائمة
تحت العجاج وخيل تعلُكُ اللُّجُما

والصيام ههنا القيام : أى خيل واقفة [مستغنى عنها لكثرة خيلهم فهى واقفة] وخيل تحت العجاج فى الحرب ، وخيل تعلك اللجم قد أسرجت وألجمت وأعدت للحرب»[٢٢] .

وتتركز المشكلة حول كلمة «مكرّ» التى أخذها الآمدى على أنها تعنى «المجوم» . ومن هنا استنتج أن الصورة الشعرية التى يرسمها أبو تمام ليست صحيحة ؛ لأن الخيول لا تعض على الشكيمة وهى تهاجم ، فى حين أن المعنى الأصلى للفعل «كرّ» هو «أن يدور دورة ثم يعود للحرب» . ومن ثم فهى تتضمن إحكام الشكيمة ثم لف الحصان للهجوم . فلا سبيل إذن للقول إن الحصان اللهوف على المعركة لا يمكن أن يعض الشكيمة ؛ فالواقع أن راكبه يقوده للخلف من الشجار ليلف به ثم يعود للهجوم . علاوة على ذلك «فمكرّ» اسم مكان قد تعنى ببساطة أرض المعركة ، أو بتحديد أدق «حيث يعود المتحاربون مرة بعد الأخرى للصراع ، يدورون للخلف بعيداً ثم يعودون للاشتباك ثانية» .

وبالنسبة لتفسير شطر البيت الأول فإن «تلوك» يمكن أن تفسر تفسيرين : الأول هو أن مصاعب الحرب تأكل الخيول ، أى تتغذى على لحمها وشحمها ، ولا تتركها إلا نحيلة هزيلة («مقوّرة» فى الشطر الثانى) . أما التفسير الثانى فهو ما يرد عند الآمدى ، أى أن الحرب تلوك الخيول بلا هوادة كلما كانت الأخيرة أكثر لهفة على الكر . ويرى الآمدى أنه من الضرورى أن نختار بين الشرحين فنقبل أحدهما ونرفض الآخر ، فى حين أن النقطة الرئيسية فى البيت كله تتمثل بالتحديد فى التورية المبنيّة على اللعب بلفظ «تلوك» .

ويجلّى المثل الأخير فى هذه المجموعة نقطة مهمة ، هى أن الشاعر يتناول الحياة الشعرية المتوحشة فى الصحراء ، أى الصورة الشعرية للصحراء لا الصحراء نفسها . ولو كان الآمدى قد فطن إلى هذه الحقيقة لما أسرع بإدانة البيت التالى ، حيث تسود الصورة الشعرية ، وتتغطى مظاهر عدم الدقة فى أمور الحيوان .

«ومن خطائه قوله :

وقد ظللت أعناق أعلامه ضحى
بعقبان طير فى الدماء نواهل

نواهل من النهل ، وهوالشرب الأول . والعَلَلُ : الشرب بعد الشرب . والعقبان وسائر جوارح الطير لا تشرب الدماء ، وإنما تأكل اللحوم»[٢٣] .

وكما هو فى المثل السابق فإن الناقد بسبب حرصه الشديد على إظهار ثقافته فى فقه اللغة وعلم الحيوان قد تورط فى مسائل ومشاكل كان فى غنى عنها ، لأنها تحجب عنه الرؤية الفنية النفاذة التى كانت فى الواقع تلزمه هنا .

المجموعة الثانية : وهى أخطاء لغوية يمكن استخلاصها من أمثلة الآمدى . وكما فى المجموعة الأولى نجد هنا أيضاً أن اهتمام الناقد بالأمور اللغوية المحض قد أعماه عن الجوانب الشعرية والفنية التى هى فى الغالب مفتاح الفهم السليم للصور الشعرية التى يرسمها أبو تمام . وهذه المجموعة تضم الأمثلة التى يتهم فيها الآمدى الشاعر بإساءة استخدام بعض الكلمات عن جهل بمعانيها الصحيحة .

«ومما أخطأ فيه الطائى البيت الذى بعد قوله :

مرَ الهيفِ لو أنّ الخلاخل صُيِّرت
لها وُشُحاً جالت عليها الخلاخل

وهو قوله :

مها الوحش إلا أن هاتا أوانسٌ
قنا الخطِّ إلا أن تلك ذوابل

وإنما قيل للرماح «ذوابل» للينها وتثنيها ، فنفى ذلك عن قدود النساء التى من أكمل أوصافها التثنى واللين والانعطاف ، كما قال تميم ابن أبى مُقبل :

يهززن للمشى أوصالاً منعمة
هز الجنوب ضحى عيدان يبرينا
أو كاهتزاز رُدَينىٍّ تذاوقه
أيدى التجار فزادوا متنه لينا

فشبه تميم قدودهن بالرُّدينى للينه وتثنيه لا غير . هذا أجود من كل ما قاله الناس فى مشى النساء وحسن قدودهن . وقوله (مها الوحش) أراد «كمها الوحش» إلا أن هاتا أوانس فوضع المشبَّه به فى مكان المشبه ، وهذا فى كلامهم شائع مستفيض»(٢٤) .

ويثبت التحليل الاشتقاقى لكلمة «ذوابل» أن معرفة الشاعر اللغوية هنا أكبر من معرفة ناقده . فالمعنى الأصلى لكلمة «ذابل» ليس كما يزعم الآمدى «التثنى واللين والانعطاف» ، وإنما تصف ما هو «هزيل ونحيل بعد أن فقد كل رطوبته ونداوته» . وتستخدم هذه الكلمة أيضاً لوصف الحربة أو قصبة الرمح «القناة» . ومن ثم فإن «ذوابل» قد أصبحت تستخدم ببساطة بمعنى «الحراب» . ويفترض الآمدى إذن (خطأ) أن أبا تمام يناقض المقارنة التقليدية بين العذارى اللينات وقصبة الرماح المطواعة ، فى حين أنه فى الواقع يثبتها ؛ إذ يلعب بالاستخدام المزدوج لكلمة «ذوابل» بمعنى الحراب وبالمعنى الحرفى والأصلى لها . ولذا فهو يقول إن العذارى مثل الحراب فى قوامها ، سوى أن الحراب «ذوابل» ، فى حين أن الفتيات الصغيرات يوصفن عادة بأنهن غِضاض .

وفى مثل آخر نجد الانشغال الزائد عن الحد بالمسائل اللغوية بمنأى عن النواحى الفنية يحجب عن الناقد فرصة إدراك ما يعنيه الشاعر :

«ومن خطائه أيضاً فى وصف الربع وساكنه ، قوله :

قد كنتَ معهوداً بأحسن ساكن
ثاوٍ وأحسن دِمنةٍ ورسوم

والربع لا يكون رسماً إلا إذا فارقه ساكنوه ؛ لأن الرسم هو الأثر الباقى بعد ساكنه .

والصواب قول البحترى :

يا مغانى الأحباب صرتِ رسوما
وغدا الدهر فيك عندى ملوما

وقال امرؤ القيس :

وهل عند رسم دارس من مُعَوَّل

قال ذلك : لأن الرسم يكون دارساً وغير دارس . وقال :

قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان
ورسمٍ عفت آياته منذ أزمان»(٢٥)

فالمشكلة هنا مشكلة المعنى الحرفى فى مواجهة المغزى الشعرى . فبالنسبة للشاعر فإن سكنى الخيام شىء مؤقت ومتجدد يومياً ، حتى أن المرابع ، أى سكنى البدو ، قلما ترد فى النسيب مادام أصحابها يقيمون بها . فالخيام فى الشعر العربى لا تقام إلا لكى تهدم وتهجر بعد ذلك . وهذا ما يثير فى النفس ذكرى الحبيب الذى كان يقيم فى هذه الخيمة هنا أو تلك هناك ، حيث رحل الجميع وخلفوا الأطلال . صفوة القول أنه بالنسبة للموروث الشعرى العربى نجد أن هدم الخيام وترك المكان كأطلال غامضة ــ حيث كان يعيش من يحبهم الشاعر ــ هى الجوانب ذات الأولوية الشعرية على السكنى بهذه الديار . وهكذا فى إطار هذا الموروث العربى الشعرى تتجسد الآثار والأطلال ، وتخلع عليها صفات الأحياء من سكانها الذين أقاموا فيها فى فصل الربيع ، ولاسيما المحبوبة وقبيلتها . وهذه الصورة التشخيصية للأطلال قوية جداً ومقنعة إلى أقصى حد فى إطارها هذا .

وفى المثل التالى ستبين أن انشغال الناقد بالأمور اللغوية عن الجوانب الشعرية قد ضلله مرة أخرى .

«ومن خطائه قوله :

كالأرحبىِّ المذكى سيرُهُ المَرَطَى
والوَخْدُ والمَلْعُ والتقريب والخَبَبُ

فالأرحبى من الإبل ، منسوب إلى أرحب ، وهى من همدان ، تنسب إليهم النجائب .

والمذكى : الذى قد انتهى فى سنه وقوته .
والمَرَطَى من عدو الخيل : فوق التقريب ودون الإهذاب .
والوخد : الاهتزاز فى السير ، مثل وخد النعام .
والملع من سير الإبل : السريع .
والتقريب من عدو الخيل معروف ؛ والخبب : دونه .

وليس التقريب من عدو الإبل . وهو فى هذا الوصف مخطىء ؛ وقد يكون التقريب لأجناس من الحيوان ، ولا يكون للإبل ، فإنا ما رأينا بعيراً [قط] يقرب تقريب الفرس .

والمرطى أيضاً : من عدو الخيل ؛ ولم أره فى أوصاف [سير] الإبل ولا عدوها»(٢٦) .

ومن وجهة النظر اللغوية النظرية : يعد كلام الآمدى صحيحاً ولا غبار عليه . ولكن الذى لم يفطن إليه الآمدى هو أن هذا الخلط الشاذ بين عدو الخيول ومشى الجمال أمر متعمد من قبل الشاعر . ذلك أنه لا يصف الجمل بل الوزير الشاعر الزيات ، الذى أهديت إليه القصيدة ، والذى تمثل قدرته غير العادية لإنجاز مختلف المهام السياسية موضوع البيت السابق لهذا البيت ، موضع الهجوم من جانب الآمدى :

وزير حق ووالى شرطة ورحا
ديوان ملك وشيعى ومحتسب(٢٧)

أما المثل الأخير فى هذه المجموعة من الأخطاء فيجسد موقف الآمدى بوصفه ناقدا محافظا ؛ فهو يرفض استخدام القياس المورفولوجى ، أى تكوين مفردات جديدة منحوتة قياساً على شكل

المفردات المعروفة . ويلاحظ هنا أيضا عجز الآمدى عن إدراك المغزى الشعرى الذى يرمى إليه أبو تمام :

«ومن خطائه قوله :

جَـلَّيـتَ والمـوت مُـبْـدٍ حُـرُ صـفـحـتـه
وقـد تَـفَـرْعَـنَ فى أفـعـالـه الأجـل

وقوله «وقد تفرعن فى أفعاله الأجل» معنى فى غاية الركاكة والسخافة ؛ وهو من ألفاظ العامة ، ومازال الناس يعيبونه به ، ويقولون : اشتقَّ للأجل الذى هو مطل على كل النفوس فعلاً من اسم فرعون ، وقد أتى الأجل على نفس فرعون وعلى نفس كل فرعون كان فى الدنيا»(٢٨) .

وهكذا فإن الآمدى ونقاد أبى تمام يجأرون بالشكوى لأنه فى محاولته لتعزيز معنى قوة الموت القاهرة قد أخطأ فى استمداد استعارته من شىء يبدو واضحاً أنه أضعف من الموت . ومن ثم فإن الاستعارة غير سليمة . وعلى أية حال فإن أبا تمام يهدف بهذه الصورة الشعرية إلى تعزيز قوة معنوية ، هى قوة الموت الطاغية بتشخيصها فى مفردات وملابسات تمكن المتلقى من إدراكها والإحساس بها على نحو أيسر وأفضل . ولقد نجح الشاعر فى ذلك إلى أقصى حد ، عندما وصف الموت بقسوة فرعون الطاغية وطيشه وتعسفه . ومن اللافت للنظر أكثر من ذلك رد فعل الآمدى على استخدام أبى تمام لفعل «تفرعن» المشتق بالقياس من الاسم «فرعون» . واستخدام هذا القياس فى تكوين مفردات جديدة يشهد لأبى تمام بالأصالة ، ولكن الآمدى يعده من المصطلح العامى والدارج . ويكتسب هذا القياس أهمية كبرى عندما يظهر فى بديع الشعر ؛ لأنه يقوى الرابطة بين الأسلوب الجديد ومدرسة نحاة البصرة ، الذين اتكأوا على القياس(٢٩) وجعلوه وسيلتهم الأولى فى التحليل . أما بالنسبة لأبى تمام فإن القياس فى تكوين المفردات الجديدة أو الاشتقاق فهو مجرد نقل عملية الاستعارة من الصورة الشعرية إلى التركيب اللغوى نفسه . يلعب شاعر البديع إذن بلغة الشعر التقليدى جنباً إلى جنب مع صوره الشعرية الخاصة ؛ وهذا ما ستوضحه الأمثلة التى سنشير إليها بعد قليل . أما المثل الذى خصه الآمدى باللوم فليس فريداً فى شعر أبى تمام ؛ فنحن نرى الاستخدام نفسه للقياس أو الاشتقاق فى استخدامه لفعل « بَطْرَق » بمعنى تعيين القائد ، من كلمة «بطريق» ، وهى تعنى القائد فى الجيش المسيحى .

يـسـتـغـيـث الـبـطـريـق جـهـلاً وهـل تـطـ
ـلب إلا مـبـطـرق الـبـطـريـق(٣٠)

والنتيجة التى يمكن أن نخلص إليها من الأمثلة السابقة هى أن الآمدى قد حصر نفسه فى حدود تفكير فقه اللغة على حساب المعنى المجازى الذى يرمى إليه الشاعر . وعلى النقيض من ذلك نجد الجاحظ قد احتفى بتكوين الكلمات الجديدة بالقياس ؛ وذلك للتعبير عن المدركات والمفاهيم الجديدة ؛ كما أنه رحب باستخدامها فى الشعر(٣١) . أما الآمدى فقد استشاط غضباً بسبب ما عده ضرباً من السوقية ، وخروجاً على الاستخدام السليم ، ويعنى بذلك استخدام أبى تمام للفعل «تفرعن» . ونحب أن نوضح أننا هنا نتعامل مع قضية لا تتعلق بما هو صحيح وما هو خطأ ، وإنما نحن إزاء عقليتين مختلفتين ، وموقفين متناقضين من الظواهر الشعرية الجديدة فى أسلوب البديع .

المجموعة الثالثة : وعلى حين كانت المجموعة الأولى من الأخطاء تمثل أخطاءً ذات طابع وقائعى متصل بالحياة البدوية فى الصحراء ، وعلى حين تدور المجموعة الثانية حول الأخطاء اللغوية ، فإن المجموعة الثالثة ، التى يمكن استخلاصها من ملاحظات الآمدى ، تتمثل فى خروج مزعوم على الصور الشعرية التقليدية فى العرف الشعرى الكلاسىّ :

«وأنكر أبو العباس قول أبى تمام :

رقـيـق حـواشـى الـحـلم لـو أن حـلـمَـهُ
بـكـفـيْـك مـا ماريـت فى أنـه بُـرْدُ

وقال : هذا [هو] الذى أضحك الناس منذ سمعوه [و] إلى هذا الوقت . ولم يزد على هذا شيئاً .

والخطأ فى هذا [البيت] ظاهر ؛ لأنى ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة ، وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانة ، ونحو ذلك .

. . . .

وكما قال الآخر :

وعـظـيـمُ الحـلم لـو وازنـتـه
بـثـبـيـر أو بـرضـوى لـرَجَـح

ومثل هذا كثير فى أشعارهم ؛ ألا تراهم إذا ذمُّوا الحليم كيف يصفونه بالخفة فيقولون : خفيف الحلم ، وقد خفّ حلمه [وطاش حلمه] .

وقال عياض بن كثير الضبىّ :

تـنـابـلـةٌ سُـود خـفـاف حـلـومـهـم
ذوى سَـرَبٍ فى الحـى يـغـدو ويـطـرُقُ

فهذه طريقة وصفهم للحلم ، وإنما مدحوه بالثقل والرزانة ، وذموه بالطيش والخفة .

وأيضاً فإن البُردَ لا يوصف بالرقة ، وإنما يوصف بالمتانة والصفاقة ، وأكثر ما يكون ألواناً مختلفة ، كما قال يزيد بن الطثريّة :

أشـاقـتـك أطـلال الـديـار كـأنـمـا
مـعـارفـهـا بـالأبـرقـين بُـرودُ

. . . .

وأبو تمام لا يجهل هذا من أوصاف الحلم ، ويعلم أن الشعراء إليه يقصدون ، وإياه يعتمدون ؛ ولعله قد أورد مثله ، ولكنه يريد أن يبتدع فيقع فى الخطأ»(٣٢) .

وفى هذا المثل لم يصل الآمدى إلى إدراك معنى البيت ولا خلفيته الشعرية . وبادىء ذى بدء ، وكما يعترف الآمدى نفسه ، فإن أبا تمام

كان على وعى تام بالوصف التقليدى للحلم بأنه «ثقيل» . وهناك سبب اشتقاقى وراء هذا الربط ؛ ذلك أن لفظة «حلم» ترتبط بالفعل «حمل» مع شىء من تبادل المواقع بين الحروف (أو القلب المكانى metathesis) . ونجد مثل هذا الترابط الاشتقاقى بين الفعلين الإنجليزيين bear بمعنى «يحمل» و for bear بمعنى يتحمل أو يصبر ، أى يتحلى بالحلم* . ومن ثم فإن «الحلم» فى اللغة العربية يعنى مجازاً «الحمل» ، ومن ثم يمكن أن يوصف بأنه ثقيل كأى حمل بالمعنى الدقيق للكلمة . وإن قراءة فاحصة للبيت تكشف عن حقيقة أن الشاعر يلعب بعدة صور مجازية تقليدية فى آن واحد . فالصفة «رقيق» لا تنسب مباشرة إلى الحلم ، بل إلى «حواشى» عباءة مجازية أو معطف من التحمل «برد الحلم»(٣٣) . وهى عبارة تذكرنا بالعبارة القرآنية «لباس الذل» ، وبعبارة أخرى لأبى تمام نفسه وهى «سربال من الصبر»(٣٤) . وهكذا فبرغم الظاهر الملغز للبيت كما توحى به عبارة «رقيق الحلم» ، بمعنى خفيف الحلم ، فإن قراءة مكتملة للبيت كلّه تكشف النقاب عن حقيقة أن الحواشى الرقيقة جزء من عباءة الاحتمال القوية والثابتة . وعلاوة على ذلك فإن الشاعر يجعل العبارة عن الاحتمال أكثر تعقيداً وتركيباً ــ فمن البداية عندما تشاهد تحمل الممدوح فإنه قد يعطيك الانطباع بأنه لين العريكة أو متردد متحير ، ولكن ما إن ترى سعة حلمه حتى تتحقق من أن احتماله ليس استسلام الضعيف بل هو قرار وتصميم قوى من جانب شخص نبيل . هذه إذن حالة أخرى نرى فيها دقة الشاعر تعجز ناقده ؛ فبرغم الثقافة الواسعة التى يظهرها الآمدى فإن عزوفه عن «التأويل» ــ مثل رفضه «للقياس» ــ قد حال بينه وبين أن يقبل بديهيات أبى تمام الشعرية ، وأن يفهم شعره .

والمثل التالى يوضح مرة أخرى التصاق الناقد بالصورة الشعرية التقليدية المستقرة ، وعجزه عن الإلمام بالتوسعات والتفريعات الجديدة التى يضيفها الشاعر :

«ومن خطائه قوله :

ظعنوا فكان بكاى حولاً بعدهم ... ثم (ارعويت) وذاك حكم لبيد

أجدر بجمرة لوعة إطفاؤها ... بالدمع أن تزداد طول وقود

وهذا خلاف ما عليه العرب ، وضد ما يعرف من معانيها ؛ لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفىء الغليل ، ويبرد حرارة الحزن ، ويزيل شدة الوجد ، ويعقب الراحة ، وهو فى أشعارهم كثير موجود يُنحى به هذا النحو من المعنى ؛ فمن ذلك قول امرىء القيس :

وإن شفائى عَبْرَةٌ مهراقةٌ ... فهل عند رسم دارس من مُعوَّل

وقول ذى الرمة :

لعل انحدار الدمع يُعقِبُ راحة ... من الوجد أو يشفى نجىَّ البلابل

وقال الفرزدق :

فقلتُ لها إن البكاء لراحة ... به يشتفى من ظن أن لا تلاقيا

وهو كثير فى أشعارهم ، ما عدل به أحد منهم عن هذا المعنى . وكذلك المتأخرون على هذا السبيل سلكوا ، وأبو تمام من بينهم قد ذكر هذا المعنى ، وكرره فى شعره ، متبعا لمذاهب الناس ؛ فمن ذلك قوله :

نثرتْ فريد مدامع لم تُنظَم ... والدمع يحمل بعض ثِقل المغرم

وقال فى موضع آخر :

واقعاً بالخدود والبردُ منه ... واقع بالقلوب والأكباد

فلو كان اقتصر هذا المعنى الذى جرت العادة به فى وصف الدمع ، لكان المذهب [الصحيح] المستقيم ؛ ولكنه استعمل الإغراب فخرج إلى مالا يعرف فى كلام العرب ، ولا مذاهب سائر الأمم »(٣٥) .

ما لم يفهمه الآمدى هو أن أبا تمام لا يجهل الصورة التقليدية ولا يستخف بها ولكنه يعيد بناءها ويضيف إليها ويتلاعب بها . وكما هو واضح من الأمثلة التى يوردها الآمدى من أبى تمام وغيره من الشعراء ، فإن الصورة التقليدية للدموع التى تبرد حرقة العشاق وأحزانهم شائعة الاستخدام ؛ وكان أبو تمام على علم ووعى بها ، ويدرك شيوعها . وفى بيته الشعرى يضيف الشاعر صيغة مبالغة (hyperbole) على هذه الصورة التقليدية ؛ فهو يصف عاطفة متقدة وصلت حدتها وحرارتها إلى درجة أن الدموع التى تقول التقاليد الأدبية إنها تطفىء وتبرد لا تنال منها بل تزيدها اتقاداً واشتعالاً . وهكذا فإن الصورة التقليدية للدموع تمثل خلفية ضرورية لهذا البيت ؛ فهى من المعطيات المفترض وجودها فيه ؛ إذ بدونها يفقد تأثيره البلاغى .

وهناك مثل آخر يوضح كيف أن التصاق الناقد بالشكل الحرفى للصورة التقليدية يحول بينه وبين التقدير السليم لما هو جديد فى شعر أبى تمام . وهو تجديد يقوم فى معناه وتأثيره على أساس من الصور التقليدية نفسها ، إذ يجلها الشاعر ولا يزدريها ، وكل ما يفعله أنه يشتق منها صورة جديدة مبتدعة :

« وقال أبو تمام :

لما استحرَّ الوداع المحض وانصرمت ... أواخر الصبر إلا كاظماً وَجِما

رأيت أحسن مرئى وأقبحه ... مستجمعين لى التوديع والعنما

العنم : شجر له أغصان [لطيفة غضة كأنها بنان جارية ، الواحدة

* وهناك علاقة مماثلة بين الفعل اليونانى phero بمعنى أحمل ، إذ جاء منه الفعل hypophero بمعنى أعانى ، أتحمل ، أصبر . ونجد العلاقة نفسها فى الفعلين اللاتينيين المقابلين لهذين الفعلين اليونانيين ، ونعنى fero ، إذ جاء منها suffero بمعنى suffer فى اللغة الانجليزية .

[المترجم]

عنمة] . كأنه استحسن أصابعها واستقبح إشارتها إليه بالوداع ؛ وهذا خطأ فى [هذا] المعنى . أتراه ما سمع قول جرير :

أتنسى إذ تودعنا سليمى
بفرع بشامة ؟ سقى البشام !

فدعا للبشام بالسقيا ؛ لأنها ودعته به فسر بتوديعها . وأبو تمام استحسن إصبعها ، واستقبح اشارتها [مودعة] ؛ ولعمرى إن منظر الفراق منظر قبيح ، ولكن إشارة المحبوبة بالتوديع لا يستقبحها إلا أجهل الناس بالحب ، وأقلهم معرفة بالغزل ، وأغلظهم طبعاً ، وأبعدهم فهماً »[٣٦] .

ويفوت الآمدى أن يدرك مغزى بيت كل من أبى تمام وجرير ؛ فدعوة الشاعر الثانى أن يسقى فرع البلسم ليست تعبيراً عن السعادة بل إنها تشى بالحزن والشعور بالخسران واليأس . وكان ينبغى أن يكون الآمدى أول من يعرف أن هذه الدعوة أخذت من دعوة الشاعر التقليدية (فى الموروث الشعرى) للخيام المهدمة والديار المهجورة ، حيث كانت المعشوقة تقيم وقبيلتها ، وحيث لن يعودوا إليها أبداً . ومن ثم فإن هذه الدعوة تتضمن قبولاً أسيفاً بحقيقة أن الشاعر لن يرى حبيبته مرة أخرى ؛ وهو يحاول البحث عن تعزية وسلوى بالأمل فى أن موقع حبها سيزدهر بالسقيا . وبالنسبة لملاحظات الآمدى على بيت أبى تمام فإنها تنم عن شىء من السذاجة . ذلك أن الشاعر فى الواقع قد ميز بين جمال إيماءة الحبيبة أو إشارتها وهى تودع ، والمعنى الرهيب والمخيف لهذه الحركة . وأبرز الشاعر هذا الجانب المزدوج الذى جعل لحظة الفراق والوداع بين الحبيبين محملة بفيض من العاطفة والإثارة .

على أننا لا نحاول بهذه الأمثلة أن نثبت أن أحكام الآمدى كانت دائماً خاطئة . بل إن كثيراً من أبيات أبى تمام التى خصها الآمدى بالنقد تحتوى حقاً على استخدامات غير مناسبة للكلمات ، وفيها بعض التشبيهات المرتبكة ، أو على الأقل غير المفهومة . وما نحاول إثباته هو أن أساس أحكام الآمدى النقدية ليس صائبا من وجهة نظر موضوعية كما يظن بعض النقاد المحدثين . فالآمدى فى الغالب يدين أى بيت يجد فيه ما يعده هو شخصياً خروجاً على الاستخدام العام أو الصورة التقليدية ، سواء أكان هذا الاستخدام أو هذه الصورة جميلين جمالا فريدا أو مرتبكين ارتباكا مطبقاً . لم يستطع الآمدى أن يميز بين التوسيع والتفريع البارعين فى العناصر التقليدية فى سبيل خلق صور شعرية جديدة ومؤثرة من ناحية ، والمحاولات غير الموفقة من جانب الشاعر لاستخدام الاستعارات القديمة بطرق جديدة ، فوصل إلى نتائج مضطربة من ناحية أخرى .

ولنضرب مثلاً على التشبيهات غير الموفقة لأبى تمام فى الأبيات التالية :

« وقال (أبو تمام) :

فلويت بالموعود أعناق الورى
وحطمت بالإنجاز ظهر الموعد

حطم ظهر الموعد بالإنجاز استعارة قبيحة جداً ؛ والمعنى أيضاً فى غاية الرداءة ؛ لأن إنجاز الوعد هو تصحيحه وتحقيقه ، وبذلك جرت العادة أن يقال : صحّ وعد فلان ، وتحقق ما قال ، وذلك إذا أنجزه ؛ فجعل أبو تمام فى موضع صحة الوعد حطّم ظهره ؛ وهذا إنما يكون إذا أخلف الوعد وكذب ؛ [ألا] تراهم يقولون قد مرّض فلان وعده ، وعلله ، ووعد وعداً مريضاً ، فإذا أخلف وعده فقد أماته ؛ والإخلاف هو الذى يحطم ظهر الموعد ، لا الإنجاز ، ولا خفاء بفساد ما ذهب إليه ، وكان ينبغى أن يقول : وحطمت بالإنجاز ظهر المال ؛ لأن الوعد حينئذ كان يصح ويسلم ، ويتلف المال »[٣٧] .

حاول الشاعر فى هذا البيت أن يخلق الغموض السطحى نفسه كما فعل فى بيت سابق ، حيث وردت صورة « رقيق حواشى الحلم » . لكننا هنا فى هذه الحالة لا نصل إلى حل نهائى مرض . ويبدو أن الشاعر يصف الوعد بالنير الذى يثقل عاتق الإنسان ، ومن ثم فإن إنجاز هذا الوعد يأتى بمثابة كسر هذا النير . تمثل الحل فى المثل السابق فى الرجوع للطراز التقليدى للاستعارة ، أى « بُرْدُ التحمل » ؛ وهو حل مألوف ومن السهل إدراكه . ولكننا فى هذه الحالة نجد الاستعارة الأساسية ، أى كسر ظهر الموعد بتنفيذه ، غير مألوفة ولا هى مبنية على قياس من السهل فهمه .

والمثل الأخير فى هذه المجموعة سيوضح كيف أن الاستخدام التقليدى لاستعارة معينة فى إطار صورة شعرية تقليدية يمكن أن يكون حائلاً دون استخدامه فى صورة شعرية أخرى استعارةً لشىء آخر ؛ هذا ما يراه الآمدى :

« ومثلُ هذا البيت الأول فى الفساد ، أو قريب منه ، قوله :

إذا ما رحى دارت أدرْت سماحةً
رحى كل إنجاز على كل موعد

وهذا إتلاف الموعد وإبطاله ؛ لأنه جعله مطحونا بالرحى ؛ وإنما ذهب إلى أن الإنجاز إذا وقع بطل الوعد ، وليس الأمر كذلك ؛ لأن الوعد ليس ضد الإنجاز ؛ فإذا صح هذا بطل ذاك ، بل الوعد الصادق طرف [من] الإنجاز ، وسبب من أسبابه ؛ فإذا وقع الإنجاز فهو تمام الوعد ، وتصحيح له وتحقيق وتصديق ، فهو فى الاستعارة غالط ، والمعنى الصحيح قوله :

أبلُّهُمُ ريقاً وكفّاً لسائل
وأنضرهم وعداً إذا صوّح الوعد

فتصويح الوعد هو أن يُخلفه الواعد فيبطل ، ولا يصح ؛ لأنه من صوّح النبت : إذا جف »[٣٨]

وعندما يخضع هذا البيت لعملية تمحيص منطقية فإن نقد الآمدى له ومقارنته بكسر ظهر الموعد فى المثل السابق يبدوان على غير أساس . فطحن القمح وتحويله إلى دقيق لا يبدو مؤشراً على التدمير ، ولا يبدو مجازاً غير مناسب للتعبير عن إنجاز الموعد . وعلى أية حال فإن أى امرىء يألف الشعر الجاهلى يعرف من معلقة زهير — على سبيل المثال — أن طحن الطاحونة هو التشبيه التقليدى لاشتداد الحرب ولكثرة القتلى وسقوطهم على أرض المعركة . وهكذا فإنه بالنسبة لقارىء الشعر العربى توحى صورة طحن الموعد فى طاحونة بتدميره وزواله لا بالعناية به وتنفيذه[٣٩] .

إن تحليل القسم الذى أفرده الآمدى لأخطاء أبى تمام يكشف بصورة

أساسية موقف ناقد محافظ يرفض رفضاً مبدئياً وبصفة خاصة عناصر التفكير التأملى وتطبيقها الأدبى ، ونعنى القياس والاشتقاق والتأويل ، وهى السمات المميزة لأسلوب أبى تمام ولبديع الشعر بصفة عامة . وبهذا الرفض المبدئى لكل الأبيات التى تنطوى على مثل هذه العناصر المنطقية الخاصة بالإدراك وتكوين المفردات ورسم الصورة الشعرية فإن الناقد قد عجز عن التمييز بين محاولات الشاعر التجديدية الناجحة من جهة ، وتلك المخفقة من جهة أخرى ، وذلك من منظور أدبى فنى .

٣ ــ البديع عند أبى تمام

وفى القسم الثالث من « الموازنة » الذى يتناول فساد العبارة والمعنى السىء والمجاز المعيب والتأليف أو الترتيب المرتبك وغير الحميد ، يكرس الآمدى أجزاء خاصة لأنواع البديع الثلاثة عند ابن المعتز ، أى الاستعارة والتجنيس والمطابقة . وربما يشير حذفه للنوعين التاليين : رد العجز على الصدر والمذهب الكلامى إلى ثبوت عدم انسجامهما الفعلى مع الأنواع الأخرى . وتأثير ابن المعتز فى هذه الأجزاء واضح ، برغم أن طريقة البرهان قد تغيرت . يزعم الآمدى أن إسراف أبى تمام لا يقع فقط فى توليد ذلك الطراز من الوسائل البلاغية الموجودة فى شعر القدامى ، بل فى أنه قد اتخذ أنموذجاً له الأمثلة القليلة المعيبة من هذه الوسائل التى وجدت لدى القدامى ، فتوسع فيها بدلاً من الاقتداء بالأمثلة الحميدة ، التى تعد عربية أصيلة[٤٠] .

ويصور الجزء الخاص بالاستعارة مفهوم الآمدى النقدى ومنهجه خير تصوير ، كما أنه يلقى مزيداً من الضوء على تأثير نظرته المحافظة على نتائجه النقدية . إنه يستهل هذا الجزء باثنين وعشرين مثلاً مما يعده « استعارة قبيحة » فى شعر أبى تمام . وينطوى نصف هذه الأمثلة على فكرة تشخيص الزمن أو الدهر . وعندئذٍ يوجز رأيه فى هذه الأمثلة بقوله :

« وأشباه هذا مما إذا تتبعته فى شعره وجدته [كثيراً] ؛ فجعل كما ترى ــ مع غثاثة هذه الألفاظ ــ للدهر أخْدَعا ، ويدا تُقطَع من الزند ، وكأنه يُصرَع ، وجعله يشرق بالكرام ، [ويفكر] ويبتسم ، وأن الأيام بنون له ، والزمان أبلق ، وجعل للمدح يدا ، ولقصائده مزامر إلا أنها لا تنفخ ولا تزمّر ، وجعل المعروف مُسْلِما تارة ومرتداً أخرى ، والحادث وغداً ، وجذب ندى الممدوح بزعمه جذبة حتى خر صريعاً بين أيدى قصائده ، وجعل المجد ما يجوز عليه الخوف ، وأن له جسداً وكبداً ، وجعل لصروف النوى قداً ، وللأمن فُرُشاً ، وظن أن الغيث كان دهراً حائكاً ، وجعل للأيام ظهراً يركب ، والليالى كأنها عوارك ، والزمان كأنه صبٌّ عليه ماء ، والفرس كأنه ابن الصباح الأبلق ؛ وهذه استعارات فى غاية القباحة والهجانة [والغثاثة] والبعد عن الصواب »[٤١] .

وبعد ذلك يحلل الآمدى بقدر كبير من عمق الرؤية أمثلة مما يعده مجازا عربياً تقليدياً من شعر القدامى ومن القرآن . وفى هذه السطور يمكن أن يرى بوضوح شديد المفهوم النقدى للآمدى :

« وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس [هو] له إذا كان يقاربه أو يناسبه أويشبهه فى بعض أحواله ، أوكان سببا من أسبابه ؛ فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشىء الذى استعيرت له ، وملائمة لمعناه ، نحو قول امرىء القيس :

فقلت له لما تمطى بصلبه
وأردف إعجازاً وناء بكلكل

وقد عاب امرأ القيس بهذا البيت من لم يعرف موضوعات المعانى (والاستعارات) ولا المجازات ، وهو فى غاية الحسن والجودة والصحة ؛ لأنه قصد وصف أحوال الليل الطويل ، فذكر امتداد وسطه ، وتثاقل صدره للذهاب والانبعاث ، وترادف أعجازه وأواخره شيئاً فشيئا ؛ وهذا عندى منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته ، وذلك أشد ما يكون على من يراعيه ويترقب تصرّمه . فلما جعل له وسطا يمتد وأعجازاً مرادفة للوسط وصدراً متثاقلاً فى نهوضه ، حسُن أن يستعير للوسط اسم الصُّلب ، وجعله متمطيا من أجل امتداده ؛ لأن تمطى وتمدّد بمنزلة واحدة ، وصلح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه . وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة ، لشدة ملائمة معناها لمعنى ما استعيرت له . وكذلك قول زهير :

وعُرى أفراسُ الصِّبا ورواحله

لما كان من شأن ذى الصِّبا أن يوصف أبدا بأن يقال : ركب هواه ، وجرى فى ميدانه ، وجمح فى عنانه ، ونحو هذا ، حسُن أن يستعار للصبا اسم الأفراس ، وأن يجعل النزوع أن تُعرَّى أفراسُه ورواحله ، وكانت هذه الاستعارة أيضاً من أليق شىء بما استعيرت له »[٤٢] .

وفى حين يبدو دفاع الآمدى عن هذه الأبيات ذكياً ووضاء فإن اعتراضه على تشبيهات أبى تمام تبدو فى الغالب على غير أساس واضح .

« وأما قول أبى تمام : « ولين أخادع الدهر الأبى » ، فأى حاجة إلى الأخادع حتى يستعيرها للدهر ؟ وكان يمكنه أن يقول : ولين معاطف الدهر الأبى ، أو لين جوانب الدهر ، أو خلائق الدهر ، كما تقول : فلان سهل الخلائق ، ولين الجانب ، وموطأ الأكتاف ؛ ولأن الدهر قد يكون سهلاً وحزناً ، وليناً وخشناً ، على قدر تصرُّف الأحوال فيه ، فإن هذه الألفاظ كانت أولى بالاستعمال فى هذا الموضع ، وكانت تنوب [له] عن المعنى الذى قصده ، ويتخلص من قبح الأخادع ؛ فإن فى الكلام مُتسعا ؛ ألا ترى إلى قوله ما أحسنه وأصحه :

ليالىَ نحْنُ فى وسنات عيش
كأن الدهر عنا فى وثاق
وأياماً لنا وله لدانا
غنينا فى حواشيها الرُّقاق

فاستعار للأيام [رقة] الحواشى ؛ وقوله :

أيامنا مصقولة أطرافها
بك ، والليالى كلُّها أسحار

وأبلغ من هذا وأبعد من التكلف وأشبه بكلام الأوائل قوله :

سكن الزمان فلا يدٌ مذمومة
للحادثات ولا سوامٌ تُذْعرُ

فقد تراه كيف يخلط الحسن بالقبيح ، والجيد بالردىء ؛ وإنما قبح الأخدع لما جاء به مستعاراً للدهر ؛ ولو جاء فى غير هذا [الموضع] ، أو أتى [به] حقيقة ووضعه فى موضعه ، ما قبح »(٤٣) .

وفات الآمدى أن أبا تمام لا ينسب أعلى الرقبة أو مؤخرة الرأس ، للقدر فحسب ، ولكنه أيضاً يشخص القدر ، ومن ثم يصفه بالتعبير الاصطلاحى « لين الأخدع » ، بمعنى من لا يقاوم بل يستسلم ويلين ؛ ونقيضها « شديد الأخدع » ، بمعنى لا يستسلم ولا يلين . وهكذا يقول الشاعر :

يا دهر قوّم من أخدعيك فقد
أضججت هذا الأنام من خُرُقك

ويقول أيضاً :

سأشكر فُرجة اللبب الرَّخيّ
ولين أخادع الدهر الأبي(٤٤)

وفى سياق هذه الأبيات لا يستقيم نقد الآمدى للتشبيه بأنه متعسف تماماً . ففى المثل الأول يعنف الشاعر القدر لعدم عقلانيته وتعنته ، ويشخصه على أنه قلّب الطبع وأخرق ومهمل . ومن ثم ينصح الشاعر القدر أن يشتد ، أى أن يصبح غير مستسلم (شديد الأخداع) للهوى والخيال . وفى المثل الثانى يعبر الشاعر عن أمله فى أن القدر الذى لا يرحم ولا يستسلم سوف يكون سلساً معه وليناً . ويعزز الشاعر تشخيصه للقدر باستخدام عبارة « لين أخادع » مع الدهر ؛ بمعنى لين القدر ويسره .

ومثل آخر ينتقد فيه الآمدى أبا تمام على تشخيصه للدهر ، هو البيت التالى :

إذا لبستم عار دهر كأنما
لياليه من بين الليالى عوارك(٤٥)

وفى تصورنا أن الآمدى يدين هذا البيت لا لجدته وإنما لأنه أثار حفيظته الشعرية أو غير الشعرية . وعلى أية حال فكما يعلق أبو العلاء المعرى (مات ٤٤٩ هـ) على هذا البيت فإن اعتبار الحيض (الطمث) عاراً وشناراً كان أمراً مستقراً فى الفكر العربى ، واستخدام الطمث مجازاً للذنب والعيب كان تقليدياً وقوياً :

« عوارك » أى حُيَّض ، يقول صرتم فى عار كأن أوقاتكم فيها عوارك نساءٍ ، لأنها نجسة ؛ وإذا وصف الرجل بأنه قد دخل فى غدر ومأثم ، قيل كأن عليه ثياب الحائض . قال جرير :

وقد لبست بعد الزبير مجاشع
ثياب التى حاضت ولم تغسل الدما »(٤٦)

وفضلاً عن ذلك فإن عجز الآمدى عن أخذ هذا البيت فى إطار سياق القصيدة فى مجملها قد جعله يفقد القدرة على التقويم المتكامل والعادل لوقع هذا البيت ومدى ملاءمة المجاز الذى جاء بمثابة الختام لفقرة مؤثرة تقوم كلها على أساس من صورة الجدب / الخصب أو فكرته .

وتصور معالجة الآمدى للاستعارة فى شعر أبى تمام مرة أخرى اقترابه الشديد من ابن المعتز وابتعاده عن الجاحظ . فبالنسبة للآمدى لا تكون التشبيهات الغريبة أو الجديدة جديدة ولا هى نتاج ملابسات تاريخية متجددة ، ولكنها ــ مثل أنواع البديع الخمسة عند ابن المعتز ــ بمثابة تقليد لطراز من التشبيه الموجود عند القدامى ــ ولو بصفة نادرة . على أن قدراً كبيراً من هذا التقليد قابل للانتقاد :

« وإنما رأى أبو تمام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرقة فى أشعار القدماء فاحتذاها ، وأحب الإبداع ، والإغراب بإيراد أمثالها ، فاحتطب ، واستكثر منها .

فمن ذلك قول ذى الرمة :

تيمّمن يا فوخ الدجى فصدعنه
وجوْزَ الفلاَ صَدْعَ السيوف القواطع

فجعل للدجى يا فوخاً :

وقول تأبط شراً :

نحز رقابهم حتى نزعنا
وأنف الموت مَنْخِرُهُ رَثيم

فجعل للموت أنفاً .

وقول ذى الرمة :

يُعزُّ ضعاف القوم عزَّة نفسه
ويقطع أنف الكبرياء عن الكِبرِ

فجعل للكبرياء أنفاً »(٤٧) .

لقد أصبح الآن واضحاً بصورة ملموسة أننا بإزاء اختلاف فى التفكير والإحساس . وليس الأمر ــ كما يظن الآمدى ــ خروجاً على الذوق العربى من جانب أبى تمام . وإذا قارنا الفقرة المقتطفة توا بملاحظاته حول التشبيه العربى الحميد ، التى سبق أن أشرنا إليها ، فإن تفريق الآمدى بين التشبيه المناسب والتشبيه المسرف فى الشطط يبدو تعسفياً . ومرة أخرى يلزم التنويه إلى أن الآمدى ــ كما يبدو ــ لم يفطن إلى ظاهرة التشخيص الغالبة فى هذه التشبيهات ، ومن ثم يجد فى هذا الجانب خروجاً غريباً . وفى المثل الثالث المذكور منذ قليل ليس صحيحاً تماماً أن نشرح التشبيه بمجرد القول إنه ينسب الأنف إلى الكبرياء ؛ فالأصح أن الكبرياء يشخص بوصفه رجلاً متكبراً . وهنا تجدر الإشارة إلى أن اللغة العربية تستخدم لفظة « أنوف » للتعبير عن هذا المعنى ، وهى مشتقة من أنف . ومن ثم فهى فى الأصل تشير إلى الشخص الذى يسير رافعاً أنفه إلى أعلى . ومن ثم فإن قطع أنف مثل هذا الرجل أو جدعه يعنى تحقيره . مثل هذا الطراز من التشبهات يقوم على تشخيص المعانى المجردة وتجسيدها وهو ما يدينه الآمدى بوصفه خروجاً على الذوق العربى التقليدى . وهو بالضبط الطراز الذى يمتدحه الجاحظ بوصفه مميزاً للذوق العربى ، وممتعاً بالنسبة له أيما إمتاع(٤٨) :

« هُمُ ساعِدُ الدهر الذى يُتّقى به
وما خير كف لا تنوء بساعد

قوله : هُم ساعِدُ الدهر ، إنما هو مثل ؛ وهذا الذى تسميه الرواة البديع . وقد قال الراعى :

هُمُ كاهلُ الدهر الذى يتقى به
ومنكبه إن كان للدهر منكب

وقد جاء فى الحديث : (موسى الله أحَدُّ ، وساعد الله أشد) .

والبديع مقصور على العرب ؛ ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة ، وأربتْ على كل لسان »[٤٩] .

٤ - الموازنة بين شعر أبي تمام والبحترى

وعندما نصل إلى ما هو مفترض أن يكون أهم وأغزر جزء فى كتاب الآمدى ، أى « الموازنة » نفسها فإننا نجد ، على نقيض ما توقعنا ، أنه لم يستبق شيئاً ليقوله ؛ فهذا الجزء إضافة كمية لا لزوم لها فى الكتاب . وبرغم ميل الآمدى إلى إظهار معرفته الواسعة فى الأدب واللغة ، فإن الجزء الختامى فى الكتاب يخلو من أية أفكار أدبية جديدة ، ولا يتمتع بمنهج سليم . ومع ذلك فينبغى علينا أن ندرس هذا الجزء حتى ولو كان ذلك من باب تأكيد ملاحظاتنا السابقة .

فى قسمين صغيرين يقدمان للجزء الخاص بالموازنة ، ويحملان العنوانين التاليين « باب فى فضل أبى تمام » ، و« باب فى فضل البحترى » ، يحاول الآمدى أن يتناول النقطة الرئيسية فى الجدل النقدى الدائر إبان القرن الرابع حول « اللفظ والمعنى » . وفى القسم الخاص بأبى تمام يدافع الآمدى عن أولوية المعنى :-

« وجدت أهل النَّصفَة من أصحاب البحترى ، ومن يقدم مطبوع الشعر دون متكلفه ، لا يدفعون أبا تمام عن لطيف المعانى ودقيقها والإبداع والإغراب فيها ، والاستنباط لها ؛ ويقولون : إنه وإن اختل فى بعض ما يورده [منها] فإن الذى يوجد فيها من النادر المستحسن أكثر [مما يوجد من السخيف المسترذل ؛ وإن اهتمامه بمعانيه أكثر] من اهتمامه بتقويم ألفاظه ، على شدة غرامه بالطباق والتجنيس والمماثلة ؛ وإنه إذا لاح له أخرجه بأى لفظ استوى من ضعيف أو قوى . وهذا من أعدل ما سمعته [من القول] فيه .

وإذا كان هذا هكذا فقد سلموا له الشيء الذى هو ضالة الشعراء وطلبتهم ، وهو لطيف المعانى . وبهذه الخلة دون ما سواها فضل امرؤ القيس ؛ لأن الذى فى شعره ــ من دقيق المعانى وبديع الوصف ولطيف التشبيه وبديع الحكمة ــ فوق ما فى أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام ، حتى إنه لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من أن تشتمل من ذلك على نوع أو أنواع . ولولا لطيف المعانى ، واجتهاد امرىء القيس فيها ، وإقباله عليها ، لما تقدم على غيره ، ولكان كسائر الشعراء [من] أهل زمانه ؛ إذ ليست له فصاحة توصف بالزيادة على فصاحتهم ، ولا لألفاظه من الجزالة والقوة ما ليس لألفاظهم »[٥٠] .

ويعجب المرء كيف أن الآمدى وهو صاحب مثل هذه النظرة النافذة فى شعر امرىء القيس يمكن أن يخفق فى إدراك أن شعر أبى تمام قد يقع فى هاوية الضآلة والضحالة إذا حذف الشاعر كل هذه العناصر المميزة له ، التى يرى الآمدى أنها غير محببة . وعلى أية حال فإنه ــ بعد هذا الدفاع السافر عن أولوية المعنى وخلق الجميل من الصور الجديدة والرشيقة ــ يبدو فى الباب الخاص بفضل البحترى أنه يعدل عن رأيه ، أو حتى يبدل فيه ويناقض ما سبق أن قرره . فما هو جديد فى شعر أبى تمام يرفضه الآمدى على أنه ابتداع ضئيل ، وتعبير حقير لا معنى له ؛ فى حين يعلن أن شعر البحترى هو الأفضل ، لبلاغته وسلامة تعبيره ، بغض النظر عن المعنى :

« وينبغى أن تعلم أن سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه ، حتى يحوج مستمعه إلى [طول] تأمل ؛ وهذا مذهب أبى تمام فى عظم شعره .

« وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسناً ورونقاً ، حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن ، وزيادة لم تعهد ، وذلك مذهب البحترى . ولهذا قال الناس : لشعره ديباجة ، ولم يقولوا ذلك فى شعر أبى تمام .

وإذا جاء لطيف المعانى فى غير بلاغة ولا سَبْك جيد ولا لفظ حسن ، كان ذلك مثل الطراز الجيد على الثوب الخلق ، أو نفش العبير على خد الجارية القبيحة الوجه[٥١] » .

وعلى أية حال فإن العبارة الأخيرة هى التى تعطى أساس الموازنة الفعلية وتفسر عيوبها .

لقد بنى الآمدى موازنته أو مقارنته بين الشاعرين وفقاً للمعانى أو الصور الأكثر شيوعاً فى القصيدة التقليدية . وهكذا فإنه يبدأ بالصور الواردة فى « النسيب » التقليدى ، أى فى « المقدمة » ، ويتبعها بتلك الواردة فى « الرحيل » أو « المديح » . ولكل صورة أو معنى يورد الآمدى ، مع بعض الشرح أحياناً ، أمثلة عدة من كل شاعر منهما . ثم يختم هذا الجزء بالإفصاح عن حكمه عليهما ، فيوضح أى شاعر منهما قد أجاد التعبير عن هذه الصورة أو تلك على نحو أفضل من زميله . وفى بعض الحالات تسفر المقارنة عن نتيجة التعادل بين الشاعرين . وفى كثير من الحالات يورد الآمدى أمثلة من شعراء آخرين غير الشاعرين موضوع الموازنة أو المنافسة . كما أنه يضيف تعليقاً نقدياً على الأبيات المقتطفة . وبرغم أن ظاهر هذا المنهج يبدو موضوعياً ومحايداً فإنه فى الواقع ، وبتكوينه فى حد ذاته ، يأتى دائماً على حساب أبى تمام . إن أقوى نقاط الدفاع فى أيدى المؤيدين لأبى تمام هى ــ كما ذكر الآمدى نفسه ــ أصالته وابتداعه لصور شعرية جديدة . إذن فمن الواضح أن محصلة أية مقارنة تقوم بصفة مطلقة على أساس قواعد الصورة الشعرية التقليدية بين شعر أبى تمام وشعر البحترى الأكثر تقليدية فى توجهاته ستكون ــ أى محصلة مثل هذه المقارنة ــ معروفة سلفاً . وعلاوة على ذلك فبرغم أن الآمدى قد أمدنا بقائمة يمكن الرجوع إليها فى أى وقت لأنها تضم الموضوعات والصور أو

المحتويات فى القصيدة العربية التقليدية ، فإنه قد عجز عن التعامل مع مفهوم القصيدة بما هى شكل أدبى متكامل . ومن ثم فإنه ــ وهذا هو الأهم ــ لم يكن قادراً على التعامل مع أى تجديد فى هذا الشكل . وهكذا فإن الكثير من قصائد أبى تمام البارزة والمتميزة ، والتى تتمتع بالبناء الشكلى التقليدى ــ وهى نقطة محورية فى نقد الآمدى ــ لم تدخل حدود نطاق المقارنة التى عقدها الآمدى ؛ وذلك لأنها لا تدفع إلى السطح تلك العناصر التى يركز عليها الآمدى بوصفها موضوعات رئيسية فى نقده . مرة أخرى ينبغى أن نوضح وجهة النظر النقدية المحافظة التى يمثلها الآمدى ، وفحواها أن الشعر الجيد هو الشعر الذى يعبر فى إطار تقليدى عن مجموعة متميزة من الصور السابق تداولها . وصفوة القول أن ما يقيسه الآمدى بحق هو أى من الشاعرين التصق بعمود الشعر ؟

والمثل التالى يوضح كيف أن الآمدى يصر دائما على تطبيق مبادئه المحافظة تلك ، وكيف أحالت مبادئه التقليدية قدرته النقدية عجزاً واضحاً :

« وقال أبو تمام :

لا أنت أنت ولا الديار ديار
[خفَّ الهوى وتولَّت الأوطار]

قوله : « لا أنت أنت » لفظ من ألفاظ أهل الحضر ، مستهجن وليس بجيد . لكن قوله « ولا الديار ديار » كلام معروف من كلام العرب ، مستعمل حسن . أى ليست الديار ديار كما عهدت ، مثل ما يقال فى الإيجاب :

إذ الناس ناس والزمان زمان

أى كما عهدت . قال جرير :

وكنا عهدنا الدار والدار مرة
هى الدار إذ حلَّت بها أم يَعْمُرا

وكما قال ابن حطان فى النفى :

أنكرت بعدك من قد كنت أعرفه
ما الناس بعدك يا مرداس بالناس

فبنى أبو تمام على هذا قوله : « لا أنت أنت » ، أى لست أنت الذى كنت تُعهدُ محباً وامقاً ، ذا مقة ؛ أى قد تغيرت وتغيرت الديار»[٥٢] .

ويقوم اعتراض الآمدى على عبارة « لا أنت أنت » على رفضه للقياس فى الأساليب التركيبية كما سبق أن أشار محمد مندور[٥٣] . وفضلاً عن ذلك فهو بصفة عامة يتفق مع رفض الآمدى للقياس فى تكوين المفردات والصور الشعرية ، كما لاحظنا فى الأمثلة التى ذكرناها فى البداية . ولكن كم كلف هذا الالتصاق بالمبادىء التقليدية الآمدى ! إن هذا البيت الذى ينتقده يتمتع بقدر كبير من البراعة والجمال . فأولاً يأتى التناقض الظاهرى فى « لا أنت أنت » ، والمقصود به التعبير عن معنى الشعور بالخسران الذى لا عوض عنه ، ورسم صورة للتغير الذى لا يمكن إصلاحه على المستوى الشخصى والسيكولوجى . وهذا هو المعنى الذى كان الشاعر العربى القديم يعبر عنه على نحو تقليدى وغير مباشر من خلال التركيز على وصف الرحيل والأطلال . ومن هنا فإن التقابل البنيوى عند أبى تمام بين العبارة الأولى والعبارة الثانية « ولا الديار ديار » يوحى فى براعة نادرة بأن الديار المهجورة هى مجرد العلامة المادية الظاهرة لتغير الأحوال لدى الشاعر ومعشوقته داخلياً وروحياً .

وبالمثل فإن عبارة « خف الهوى » تتضمن أيضاً لعباً بالكلمة التى تضم كلاً من تأثير مرور الوقت على المحب وتأثير العناصر الكونية (الهواء) على الديار . فهى فى الأولى تعنى أن العاطفة قد شحبت ، وتشى كذلك بأن الرياح قد هبت بخفة وسرعة . وفى النهاية تأتى العبارة الأخيرة « وتولت الأوطار » ، التى قد تعنى إما أن المحبين قد حوَّلا رغباتهما إلى اتجاهات أخرى ، أو أنه - وفقاً للتصوير المعتاد فى القصيدة التقليدية ــ قد تم رحيل قبيلة المعشوقة عن الديار ، حيث انطلقت تبحث عن الكلأ فى مرعى جديد ، وديار جديدة . وهكذا فإنه بالنسبة للشاعر يكتسب القياس أو البناء التركيبى القياسى وظيفةً دلالية وأدبية . فهو يساعد على التعبير بصراحة عن المحتوى الرمزى والسيكولوجى للصورة الشعرية التقليدية . وعلى أية حال فإن رشاقة هذا البيت وعمقه قد أفلتا من بين أصابع الآمدى .

ويبرهن مثل آخر من شعر أبى تمام على صحة النتائج التى توصلنا إليها . فعلى الرغم من أن الآمدى يفهم المعنى أو الصورة المجملة للأبيات ويقبلها فإنه فى النهاية ينبذها ، لأنها تضم عناصر جديدة يرى أنها غير شاعرية :

« قال أبو تمام :

من سجاياً الطلول ألا تجيبا
فصواب من مقلة أن تصُوبا
فاسألنها واجعل بكاك جوابا
تجد الشوق سائلاً ومجيبا

وقوله : « فاسألنها واجعل بكاك جوابا » ؛ لأنه قال : من سجاياها ألا تجيب ، فليكن بكاؤك الجواب ؛ لأنها لو أجابت : أجابت بما يبكيك ، أو لأنها لما لم تجب علمت أن من كان يجيب قد رحل عنها ، فأوجب ذلك بكاءك .

وقوله « تجد الشوق سائلاً ومجيباً » ، أى أنك إنما وقفت على الدار وسألتها لشدة شوقك إلى من كان بها ، ثم بكيت شوقاً أيضاً إليهم ، فكان الشوق سبباً للسؤال ، وسبباً للبكاء .

وهذه فلسفة حسنة ، ومذهب من مذاهب أبى تمام ، ليس على مذاهب الشعراء ولا طريقتهم »[٥٤] .

وبمحاولة الآمدى التفلسف فاتته السمات الأدبية التى تعطى هذه الأبيات جمالاً ولطفاً باقيين . ففى المقام الأول يقْلب الشاعر الشكل التقليدى الذى كان فيه صاحب المحب هو الذى يؤنبه على سؤاله العبثى ، وبكائه بلا طائل على أطلال المعشوقة . فهنا نجد الرفيق هو الذى يشجع المحب لكى ينطلق ويسأل ويبكى ؛ فالبكاء هو الإجابة الوحيدة التى سيتلقاها . وهذا قناع أدبى لا فلسفة فيه إن شئنا الدقة . وفى الشطر الثانى من البيت الثانى نجد الازدواجية المقصودة ، التى يدين لها البيت كله بالحلاوة والطلاوة . فهو يمكن أن يقرأ بمعنى أنك

ستجد أن شوقك هو الذى يسأل ويجيب بالبكاء ، أو ستجد الشوق عندما تسأل وعندما تجيب .

وهذه بالطبع حيلة شعرية خاصة لا يمكن إلا أن تكون غريبة وغير مقبولة فى عالم الفلسفة .

وبرغم هذا الالتزام المتزمت بالمبادىء النقدية المحافظة ، يبدو أن الآمدى قد أغفل حقيقة أن شعر أبى تمام هو أيضاً نتاج هذه القيم الفنية التى اعتنقها الشاعر وتمسك بها وطبقها ، وليس نتاج الصدفة أو محاولة نظم الشعر بلا خطة أو توجه سليم . وفى حين نجد الآمدى ــ من جهة ــ لايدين مبدأ التجديدات الأسلوبية التى تبناها المحدثون ، فإنه يرفضها ويعدها غلواً عندما تصل إلى غايتها المنطقية . إنه على سبيل المثال يقرر :

« غير أن الشعراء المتأخرين قد اصطلحوا على أن جعلوا البين والفراق والنوى كالأشخاص ، وجعلوها الحائلة بينهم وبين من يهوونه ، فهم يستعيرون الأفعال لها ، فربما حسنت الاستعارة لها ، وربما قبحت على حسب مواضعها فى الإغراق والاقتصاد »[٥٥] .

ولكن الآمدى عندما يستكشف عند أبى تمام ، بعض الأمثلة على التشخيص ، سواء للفراق أو الرحيل أو القدر ، يستشيط غضباً :

« رحل العزاء مع الرحيل كأنما
أخذت عهودهما على ميعاد
وكأن أفئدة النوى مصدوعة
حتى تصدع بالفراق فؤادى

وأفئدة النوى مصدوعة يشبه قوله :

وكم أبرزت منكم على قبح قدها
صروفُ النوى مِن مُرْهَف حسن القدّ

وما أظن أحداً انتهى فى الجهل ، والعى ، واللُّكنة ، وصفيق الحيلة فى الإستعارة ، إلى أن جعل لصروف النوى قدًّا أو أفئدة مصدوعة ــ غير أبى تمام »[٥٦] .

وعلى أية حال يبدو أن الآمدى لم يستوعب على نحو كامل مدلول المجاز ففى أبيات الشاعر . فى المثل الأول فاته أن يفطن إلى اللعب بكلمة « مصدوعة » ؛ لأن الفعل « صدع » لا يعنى فقط « كسر » بل يعنى أيضاً ــ مثل « قطع » ــ « عبر (الصحراء) » . وهكذا فإن الشطر الأول يعنى « كما لو أن أفئدة النوى (أى الأراضى) قد قطعت (أى تم عبورها) » ، وباللعب أو التجنيس يمكن أن يعنى « كما لو أن قلوب الصحراء قد كسرت » . إنه إذن يؤدى وظيفتين شعريتين : الأولى أنه يخلع حالة الشاعر الداخلية على الإطار الخارجى ، أى الطبيعة ــ كما نرى دائماً فى حالة الديار المهجورة ؛ والثانية أنه يعكس على المستوى اللغوى العلاقة السببية المباشرة بين الشطرين الأول والثانى . فالتشابه اللفظى (التجنيس) بالنسبة للشاعر ومستمعيه (أو متلقيه) يعكس التشابه الدلالى أو التجنيس الداخلى إن صحت العبارة : أى رحيل القبائل والعشاق وفراقهم ؛ فرحلة الفراق عبر الصحراء هى سبب تصدع قلب الشاعر ، وهى تتشابه معه على المستوى الشعرى . وبغض النظر عما يقوله الآمدى فنحن هنا لسنا إزاء لعب فارغ بالألفاظ ، ولا تشخيص تعسفى للأشياء ، وإنما نحن بصدد عبارة مكثفة من حيث القيمة الأدبية والشعرية .

وبالطريقة نفسها فى المثل الثانى يعمل الشاعر بمستوى عال من التعقيد الأدبى الذى لا يستطيع أو لا يريد الآمدى أن يسمو إليه . فالناقد تفوته عملية اللعب بكلمة « قدّ » ، ومن ثم التداخل الناجم عن هذا اللعب بين الموضوعات الشعرية التى تعطى لهذا البيت معناه الحقيقى . فبنسبة هذا « القدّ » إلى مصاعب الرحلة عبر الصحراء فإن الشاعر يجعلها تتشابه مع الاختبارات الأخرى التى تثبت الرجولة الحق ، ولا سيما فى ساحة الوغى . غير أنه فى المعركة يستحث الشباب من النبلاء ــ فوق خيولهم الرشيقة ــ أقرانهم على صهوة خيول نحيلة أيضاً ، يدفعهم هم وأعداءهم الأمل فى المجد والنصر . أما رحلة الصحراء فلا تقدم لهم عظمة ولا مجداً ؛ فليس لديها سوى المتاعب والمصاعب والحرمان . ومن هنا كان قدّها القبيح والكريه . وعلى مستوى آخر يمكن أن تؤخذ «قدّ» بما هى مصدر للفعل «قدَّ» الذى هو مثل الفعل « قطع » الذى يعنى « عبر » (الصحراء) . وهكذا فإنه فى السياق الشعرى للرحيل القبلى تشير « قدّ » لا مجازاً إلى قوام الرحلة أو شكلها بل إلى عبور الصحراء وكل ما يرتبط بها فى الشعر ، ولا سيما تفرق القبائل والفراق بين العشاق وقطع الوصل[٥٧] .

ويتمثل عجز الآمدى فى أحكامه النقدية وتتبدى محدودية خياله الأدبى ، فى المقارنة التالية التى يقدم فيها الناقد تفسيراً خاطئاً ــ وهذا ما يثير العجب ــ لبيت ممتاز لأبى تمام ، حيث يقرر تفضيل مقطوعة غنائية تقليدية للبحترى عليه :

« وقال أبو تمام :

طلل وقفت عليه أسأله إلى
أن كاد يصبح ربعه لى مسجدا
وظللتُ أنشده وأنشد أهله
والحزن يخذنى ناشداً أو منشدا
سقيا لمعهدك الذى لو لم يكن
ما كان قلبى للصبابة معهدا

قوله : « إلى أن كاد يصبح ربعه لى مسجداً » كأنه أراد أن يؤكد طول وقوفه فى الربع ، كما يقف المصلى فى المسجد ، وربما أطال الوقوف .

وقوله : « وظللت أنشده » أى أعرفه أصحابى ، وأقول : هذا هو الربع أو الطلل ؛ يقال : أنشدت الضالة بالألف ، إذا عرّفتها ، ونشدتها إذا طلبتها ــ فقوله : « أنشد أهله » أى أطلبهم كما يطلب الناشد ضالته .

والحزن يخدنى ، أى صاحبى فى الحالين .

وهذه أبيات لا حلاوة لها ، ولا طلاوة عليها ؛ ولكن الحلو العذب ــ على هذا الوزن ــ قول البحترى :

عهدى بربعك للغوانى معهدا
نضبت بشاشة أنسه فتأبدا
بخلت جفون لم تُعرك دموعها
وقسا فؤاد لم يبت بك مُقصَدا

مـا هَـاجَ لى نَـوْحُ الحـمـامِ ومـا دعـا
مـن صـبـوة وصـبـابـة إذ غـرّدا »(٥٨)

وما يعنيه أبو تمام بوصف الديار المهجورة بالمسجد ليس على أية حال طول الوقت الذى يقضيه هناك ، وإنما الحالة النفسية أو الروحية الخاصة التى تتسم بها زيارته للآثار البالية والأطلال المندثرة لبيت الحبيب . فالأطلال هى مسجد الشاعر ، والخوف الذى يشعر به أمامها يتشابه مع الخوف الذى يشعر به العبد أمام بيت من بيوت الله . فالشاعر هكذا يرسم توازياً أو مقابلة بين الضرورة الشعرية لأن يتحدث إلى الأطلال والضرورة الدينية للصلاة .

وبالطريقة نفسها تشير « أنشد » فى البيت الثانى ، لا كما يفسرها الآمدى ، إلى أن الشاعر يخبر رفاقه ، بل إلى أنه ينشد شعيرة ذكرياته المتعة ، وفراقه الموجع للحبيب . وهذا الإحساس يأتلف تماماً مع الصورة الدينية المرسومة فى البيت السابق . والذى عاق الآمدى عن فهم صورة أبى تمام فى هذين البيتين هو عدم استعداده ، أو عدم قدرته ، على أن يطبق المنهج الذى يدينه ، أى القياس .

يظهر تحليل هذه الأقسام الأربعة من الموازنة أن نقد الآمدى يقوم على التطبيق الدائم للمبادىء النقدية المحافظة أو حتى الرجعية ؛ فهو يصر على الالتزام المتزمت بها وبالمعايير التقليدية (عمود الشعر) . وبرغم أن الآمدى على وعى ببعض الفروق بين شعر القدامى وشعر المحدثين ، فإنه لا يدرك أن هذه الفروق قد جاءت نتيجة ضرورية لا مفر منها للتطورات التاريخية والمتغيرات الاجتماعية . إنه يرى أسلوب المحدثين ، ولا سيما أسلوب أبى تمام ، موسوماً بعدد من العيوب غير المترابطة ، والخروج على المألوف . وبعض هذه العيوب راجع للظروف التاريخية (مثل الجهل بالحياة البدوية) ، وبعضها الآخر راجع للخصوصيات الشخصية (مثل الشغف بالجناس(Paronomasia)أكثر من كونها تعبيراً منطقياً وأدبياً متسقا عن إنجازات العصر الحضارية والذهنية . وقد تبين عدم كفاءة هذه القاعدة النقدية والمنهج المشتق منها ، وذلك بدراسة الأقسام الأربعة . فالقسم الخاص بالسرقة يعانى من آثار عيبين متضافرين : الأول عدم توافر أى مفهوم للتطور التاريخى للتراث الشعرى ؛ أما العيب الثانى فهو العجز عن النظر للمتشابهات الشعرية فى إطار السياق الكلى للقصيدة ، بل فى إطار النتاج الشعرى للشاعر فى مجمله . وهكذا فإن معرفة الآمدى الواسعة بدلاً من أن تقوده إلى استكشاف أى الشعراء مارسوا تأثيراً أكبر على أبى تمام ، أو كيف يناور الشاعر ويحاول التجديد فى هذه المادة الموروثة ، نجده فحسب يقدم إلينا قائمة بأمثلة منفصلة ومنعزلة من «السرقات» التى – كما يعترف الآمدى نفسه فى النهاية – ليس لها سوى تأثير ضعيف ــ إن كان لها تأثير أصلاً ــ على تقويمه للشاعر نفسه .

وعلى المنوال نفسه فإن القسم الخاص بالأخطاء يكشف عن جدب النقد المحافظ لا عن عيوب الشاعر . ذلك أن الرفض المبدئى للتجديد الشعرى القائم على القياس والاشتقاق والتأويل ، ذلك الرفض من قبل الناقد ، يعنى أنه ينحى جانباً نظام الفكر التحليلى ، الذى يشكل الأساس أو الملاط فى بنية شعر أبى تمام التجديدية . وهكذا يحيل هذا المنهج النقدى الخاطىء من قبل الآمدى أسلوب أبى تمام إلى سلسلة غير متصلة من الأخطاء . إن نظرة الآمدى المتنافرة الأجزاء والمتناثرة الرؤى حالت بينه وبين أن يقبل الشعر الجديد أو أن يصل إلى تكوين نظرية متكاملة تمثل موقفاً نقدياً مضاداً لهذا التجديد .

ويظهر القسم الخاص بالاستعارة النقص الموجود نفسه فى موقف الناقد فى الأقسام السابقة ؛ فهو يعجز عن إدراك أن طراز المجاز المميز لشعر أبى تمام هو نتاج تطبيق متعمد ومتسق من قبل الشاعر لقيم أدبية مختلفة عن قيمه هو بوصفه ناقدا . وليس هذا المجاز مجرد توليد من « القبيح » أو « البعيد » من التشبيهات التقليدية ؛ وليس هذا المجاز وليد عجز الشاعر عن التمييز بين التشبيه العربى « الجيد » و« الردىء » .

أما القسم الأخير ، وهو « الموازنة » الفعلية ، فهو يزيد وضوحا فى موقف الآمدى المحافظ وأثره على ذوقه وفهمه . إنه فى النهاية قادر فحسب على أن يميز بين التقليد والتحديد ، حيث يعد كلاً منهما على التوالى مساويا للجيد والردىء فى الشعر .

الخاتمة

لقد وثّق تحليل « موازنة الآمدى » العملية التى تمت بها مواجهة التحدى للتراث الشعرى العربى . إنه تحدى شعراء البديع ، ولا سيما أبو تمام ، حيث وقفت له المؤسسة النقدية التى كان كل همها الدفاع عن التراث . وجاء الآمدى ليتمم عملية التشريح والتجفيف التى بدأها ابن المعتز . وفى « الموازنة » يحبط خطر الاتجاه الذى يمثله شعر أبى تمام بتحديد المناقشة وحصر التفكير فى عدد محدود من الأبيات المتفرقة والمبعثرة فى تقسيمات تعسفية ، هى البديع والسرقة والأخطاء .. الخ . ثم تفسر هذه الأبيات تفسيرات اعتباطية . وبهذا الأسلوب النقدى المبتسر يلحق الآمدى الضرر بقوة القصيدة بوصفها جملة أدبية متسقة . وبسبب هذا المنهج النقدى الخاطىء تعانى البصمة الأدبية (التاريخية) التى تركها عمل الشاعر فى جملته معاناة شديدة ؛ إذ تغفَل الجوانب التجديدية فى عمل الشاعر بدلاً من أن تحلل ؛ فالآمدى يكتفى بأن يطلق عليها هذا العنوان التصنيفى أو ذاك ، مثل « مصنوع » أو « متكلف » وغير ذلك من الأحكام التعسفية . وفى حالة قبول الشاعر وعمله ضمن قائمة الشعر التقليدى ، على نحو أو آخر ، فإن الناقد يغرق نفسه فى مماحكات تفصيلية ، وتفسير لبعض الأبيات ، دون أدنى محاولة لإعادة تقويم شاملة للشاعر ؛ فكل ما يهم الآمدى هو مجرد تأييد هذا الشاعر أو الاعتراض على آخر ؛ بل إن تفسيرات الآمدى لهذه الأبيات المتفرقة لم تك سوى ردود فعل لتفسيرات سابقة طرحها نقاد متقدمون ، بدلاً من أن تكون استجابات متجددة للشعر نفسه .

الهوامش :

(١) ʿAbd Allah Ibn al - Muʿ tazz, Kitāb al-Badīʿ, ed. Ignatius Kratchkovsky E.J.W. Gibb Memorial Series No. X (London: Messts, Luzac & Co. 1935.)

أبو بكر محمد بن يحيى الصولى ، أخبار أبى تمام . تحقيق : خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندى ، بيروت : المكتب التجارى (تاريخ النشر غير مذكور) .

أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدى ، الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى ، تحقيق أحمد صقر (جزآن) ، القاهرة دار المعارف ١٩٧٢ .

أبو الحسن بن عبد العزيز الجرجانى (القاضى الجرجانى) ، الوساطة بين المتنبى وخصومه ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى ، القاهرة ، طبع عيسى البابى الحلبى ١٩٦٦م/١٣٨٦هـ .

(٢) إن أقدم وأشهر صياغة تعريف للقصيدة التقليدية هى صياغة ابن قتيبة (المتوفى ٢٧٦هـ/٨٨٩م) . انظر ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر (القاهرة ، دار المعارف ١٩٦٦) ص ٧٤ - ٧٥ .

(١٨) الآمدى : الموازنة ١/٦٤ .

(١٩) نفسه (١/٦٧ - ٦٨) .

(٢٠) نفسه (١/١٣٤ - ١٣٦) .

(٢١) نفسه (١/١٣٧) .

(٢٢) نفسه (١/٢٣١) .

(٢٣) نفسه (١/٢٤٢) .

(٢٤) نفسه (١/١٥١ - ١٥٢) .

(٢٥) نفسه (١/٢٠٥ - ٢٠٦) .

وفى مسرحية شكسبير « أنطون وكليوباترا » (فصل ٢ مشهد ٢ بيت ٢٠٦ وما يليه) يصف إينوباربوس زورق كليوباترا وهى تذهب لتلتقى فى أول مرة بأنطونيوس فيقول إنه كان يقف حولها فى الزورق غلمان فى جمال كيوبيد ، ينفخون الهواء بمراوحهم على كليوباترا ، التى كانت وجناتها تزداد وهجاً كلما هب عليها هواء مراوحهم . وفى التعبير الإنجليزى المستخدم نجد تقابلاً فريداً بين « التهوية » و« التوهج » موازياً لتقابل آخر فى كلمتين متجاورتين

(٤٧) الآمدى : الموازنة (١/٢٥٦) .

(٤٨) تبنى الأقسام حول « التجنيس » و« المطابقة » فى موازنة الآمدى على نفس النمط ولا تقدم لنا ما ينم عن رؤية ثاقبة افتقدناها فى القسم الخاص بالاستعارة .

(٤٩) الجاحظ : البيان والتبين (٤/٥٥ - ٥٦) .

(٥٠) الآمدى : الموازنة (١/٣٩٧ - ٣٩٨) .

جماليات القصيدة التقليدية

بين التنظير النقدي

والخبرة الشعرية

شكري محمد عياد

١ ـ مقدمة : تسمية « القصيدة التقليدية » تنطوي على شيء غير قليل من الإبهام . ففيها ـ أولا ـ شبهة الحكم القيمي ، بما أن « التقليد » ، في الاستعمال الجاري ، ينافي الإبداع . وهذه شبهة يحاول العنوان مداواتها بإضافة « الجماليات » إلى القصيدة التقليدية . فالمقصود من هذا المقال هو البحث عن رؤية جمالية كامنة خلف القصيدة العربية الأصيلة ، إذا نظر إليها على أنها جنس أدبي متميز . وهنا تقوم الشبهة الثانية ؛ وهي اختيار النموذج أو النماذج التي تمثل القصيدة العربية التقليدية . فهل التزمت القصيدة العربية نموذجاً واحداً في جميع العصور ولدى جميع الشعراء ؟ إذا كان الجواب بالنفي هو الجواب الأقرب احتمالاً ، فينبغي أن يتجه البحث نحو تصور نموذج متميز ومرن في الوقت نفسه ، بحيث يشتمل على بعض الثوابت وبعض المتغيرات ، ومن هنا تكون مقابلة التقعيد النظري مع ما يتضمنه من تثبيت قيم معينة ، بالخبرة الشعرية الإبداعية التي تنطوي بالضرورة على قدرٍ ما من الابتكار ، مسلكاً ضروريا لاستخلاص النموذج .

١ ـ ١

قضية « الوحدة العضوية » :

على كثرة ما كتب في النقد العربي الحديث حول القصيدة التقليدية فقد عانت دائما من قياسها على أجناس مختلفة من الشعر الأوربي . ولوحظ افتقارها إلى « الوحدة العضوية » ، لا سيما أن الإلحاح على وحدة البيت جعل وحدة القصيدة أشبه بنافلة أو شذوذ عن القاعدة[1] .

وهذا المقال يمكن أن يبدو لبعض القراء ـ أحياناً ـ دفاعاً عن القصيدة العربية التقليدية ، أو هجوماً على « القصيدة الحديثة » . ولا شك أن الباعث عليه هو استكشاف قيم التراث الجمالية ،ومقدار صلاحيتها للحياة في العصر الحاضر . ولكنه ، وهو يقترب من هذا التراث بنوع من التعاطف والإعزاز ، لا يتجافى عن الحقائق ، ولا ينكر اختلاف الأذواق باختلاف العصور والبيئات . ومطمح المقال في النهاية مستقبلي وليس ارتداديا ، ومنطلقه الفكري هو أن القيم كلها ـ بما فيها القيم الجمالية ـ نسبية ، خاضعة لظروف الزمان والمكان والثقافة الخاصة . وهذا يقتضي ألا يتخذ نظام معين للقيم حكماً ومرجعاً تقاس عليه النظم الأخرى . كذلك يجب على من يسلم بنسبية القيم أن يتخلص ـ إلى المدى الذي تحتمله القدرة الإنسانية ـ من تحيزه لقيم عصره ، ما دامت هذه القيم نسبية أيضا .

١ ـ ٢

النسبي والمطلق :

إن القول بأن « جميع القيم نسبية » لا يصح إلا بالقياس إلى مطلق ما . هذا المطلق في نظرنا هو مكان الإنسان في الكون . وما أحرى هذا المنطلق الفكري أن يكون قاعدة متعارفة بين أصحاب الدراسات الإنسانية ، حيث يظهر بجلاء زيف البديل الوحيد الذي قدمته الحضارة المعاصرة لهذا المطلق الإنساني الكوني . إننا نعرف هذا البديل جيدا : إن اسمه « التقدم » ؛ ومعناه عمليا : الفرار من الحاضر إلى المستقبل ، أي الحركة المحمومة التي تنطلق بقوة دفع مستمرة ومتزايدة نحو هدف لا تمكن رؤيته (وربما كان هذا سر إغرائه) ، لكنْ يؤمّل أن يكون فيه العلاج لكل أمراض الحاضر . أما المطلق الذي نتمسك به ، وهو « مكان الإنسان في الكون » ، فإنه يدعونا ـ على العكس ـ

إلى أن تتخلص جهد الطاقة من قيود الزمان والمكان ، ونرتفع ـ بالرغم من ضرورة وجودنا التاريخى ـ فوق تقلبات التاريخ (وذلك لا يتحقق إلا بتعدد المناظير التاريخية) ؛ حتى نشرف من هذا المرقب المتميز على مسيرة الإنسان بين الماضى والمستقبل . ذلك بأنه من المستحيل ـ فى نظر العقل كما هو فى نظر العين ـ أن توجد نقطة تكشف شطراً واحداً من الأفق دون الشطر الآخر .

٢ ـ ١

ابن قتيبة ومنهج القصيدة التقليدية :

يقول ابن قتيبة (م ٢٧٦ هـ .) فى مقدمة كتابة « الشعر والشعراء » :

« وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار ، والدمن والآثار ، فبكى وشكا ، وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها ، إذ كان نازلة العمد فى الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر ، لانتقالهم من ماء إلى ماء ، وانتجاعهم الكلأ ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان ؛ ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الوجد وألم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، ويستدعى به إصغاء الأسماع إليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، لما قد جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل ، وإلف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب ، ضارباً فيه بسهم ، حلال أو حرام . فإذا علم أنه استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، عقّب بإيجاب الحقوق ، فرحل فى شعره ، وشكا النصب والسهر ، وسرى الليل وحر الهجير ، وإنضاء الراحلة والبعير . فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وذمامة التأميل ، وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير ، بدأ فى المديح ، فبعثه على المكافأة ، وهزّه للسماح ، وفضّله على الأشباه ، وصغّر فى قدره الجزيل .

فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر ، ولم يطل فيملّ السامعين ، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد » .

ويستشهد ابن قتيبة على هذا الحكم الأخير بقصة نصر بن سيّار مع الراجز الذى أسرف مرة حين أطال التشبيب جداً ، ثم قصّر فى المرة الثانية فاختصره إلى نصف بيت . ثم يقول :

« وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، أو يبكى عند مشيد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر ، والرسم العافى ؛ أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما ، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ؛ أو يرد على المياه العذاب الجوارى ، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامى ؛ أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد ، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرار »[٢] .

يستدل من هذا النص على جملة أشياء :

(١) أن ابن قتيبة ينحو منحى « أهل الأدب » أى أصحاب العلوم العربية ، الذين قاوموا طغيان المنطق وعلوم الحكمة لأسباب اعتقادية وثقافية وعنصرية ، ألممت ببعضها فى بحث سابق[٣] . وابن قتيبة يصرح بموقفه هذا فى مقدمة كتابه « أدب الكاتب » . فالتفسير الذى يورده هنا لمنهج القصيدة العربية هو تفسير ابن قتيبة نفسه ، سواء أكان قد تلقاه على هذا الوجه سماعاً من غيره أم كان هو المتولى صياغته الأخيرة .

(٢) أن « أهل الأدب » الذين يشير إليهم أخذوا فكرة « الوضع » عن علماء اللغة . وقد لخص ابن جنى هذه الفكرةتلخيصا واضحاً ، غير أنها ـ على ما يظهر ـ كانت قد شغلت علماء اللغة دهراً طويلاً قبله . ولعل ابن قتيبة كان يكتب ما كتبه عن منهج القصيدة والصراع محتدم بينهم حول أصل اللغة : اصطلاح هى أم توقيف . وعبارة ابن قتيبة واضحة فى انتقال فكرة الوضع إلى أفق الشعر (ولم يكن مفهوم « الشعر » بعيداً عن مفهوم اللغة فى أول الأمر) ، وذلك قوله : « إن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار . . . الخ » . فهو يدل على أن القصيدة لها « واضع » . وسواء أكان هذا الواضع معروفاً معيناً أم غير معروف ولا معين ، فإن وضعه لها كان تاماً ويمكن أن يكون إلهاماً كما تصور أنصار التوقيف اللغوى ، وأيّا ما كان الوضع ـ توقيفاً أو اصطلاحا ـ فإن الزيادة عليه لا ينبغى أن تمس الأصول . وما أحرى كلام ابن جنى عن الوضع اللغوى أن يكون معبراً أدق تعبير عن موقف ابن قتيبة من التجديد المسموح به فى الشعر ، مع تعديل طفيف نشير إليه بوضع علامة الحذف مكان التكملات التى تخص اللغة : « وعلى أى الأمرين كان ابتداؤ ها فإنه لابد أن يكون وقع فى أول الأمر بعضها ثم احتيج فيما بعد إلى الزيادة عليه لحضور الداعى إليه ، فزيد فيها شيئا فشيئا ، إلا أنه على قياس ما كان سبق منها . . . لا يخالف الثانى الأول ولا الثالث الثانى كذلك ، متصلاً متتابعا »[٤] .

وإن ارتبت فى أن ابن قتيبة يخضع الشعر لمبدأ القياس اللغوى فانظر إلى قوله عقيب النص المذكور :

« قال خلف الأحمر : « قال لى شيخ من أهل الكوفة [أى من ساكنى المدر] : أما عجبت من الشاعر قال : « أنبت قيصوماً وجثجاثا » فاحتمل له ، وقلت أنا : « أنبت إجّاصاً وتفاحا » فلم يحتمل لى ؟ » ـ وليس له أن يقيس على اشتقاقهم فيطلق ما لم يطلقوا . قال الخليل : « أنشدنى رجل :

« ترافع العز بنا فارفنعا » فقلت : ليس هذا شيئا . فقال : كيف جاز للعجاج أن يقول : « تقاعس العز بنا فاقعنسسا » ولا يجوز لى ؟ » .

فالقياس فى الشعر له حدود كالقياس فى اللغة . ووضع الحدود فى الحالتين كان من عمل العلماء ، ولكن الواقع الشعرى ، كالواقع اللغوى ، لم يكن يسلم لهم بأكثر هذه الحدود . وسنفصل القول فى هذا الخلاف فى الفقرة التالية .

(٣) أن « الوضع الشعرى » الذى صوره ابن قتيبة لا يمثل نموذجاً واقعياً للقصيدة العربية ، بل هو هيكل نظرى يستند جزئيا ـ فحسب ـ إلى الواقع الشعرى كما يستند فى الوقت نفسه إلى الربط العقلى . فمقصد القصيد الذى يتحدث عنه لا يوجد إلا فى خياله . وأهم ما يلفت النظر فى نموذجه ـ من هذه الناحية ـ هو أنه جعل للقصيدة غرضاً أساسيا تتسلسل نحوه ، فالنسيب لاستمالة الأسماع ، ووصف الرحلة لإيجاب الحقوق ؛ والغرض النهائى هو المدح ؛ وهذا النموذج هو نتاج عقلية نفعية تربط الأفعال جميعها بغاياتها العملية ، ومؤداها الأخير هو المصلحة المادية . وهو نموذج فرضته العقلية العامة ، التى شكلها ازدهار التجارة فى الأمصار ، على الشعر نفسه ، وإن بقى الشعر فى نزاع مستمر معه ، كما بقى رافضاً للعقلية التجارية ، متمردا على وظيفة المديح الشخصى التى غدت هى وسيلة الشاعر الوحيدة لكسب قوته .

ولكن نموذج ابن قتيبة يحتفظ من الثقافة القديمة بملامح ثلاثة رئيسية ، أولها : أنه لا يزال يفترض فى الشعر أن يكون إنشادا، على الرغم من شيوع التدوين فى عصره ، بحيث أصبح الكتاب هو الوسيلة الأولى للثقافة ، والقراءة الفردية ـ غالبا ـ هى الطريقة الأولى لاكتسابها . والأدلة على ذلك متوافرة . وثانيها : أنه لا يزال يتمسك بالعناصر البدوية فى القصيدة ، لا سيما الوقوف على الأطلال ووصف الرحلة . وقد أثبت العنصر الأول على الخصوص قدرة عجيبة على الاستمرار (بالرغم مما دخله من التصنع) قد لا يكفى لتفسيرها ما ذكره ابن قتيبة من ارتباطه بحياة البادية بخاصة . وثالثها : كثرة الانتقالات ، ولم تفلح الروابط التى افتعلها ابن قتيبة بين الأجزاء فى إظهار أى نوع من الوحدة يمكن أن يسوّغ اعتبار القصيدة عملاً واحدا ، بل لعلها أكدت استقلال كل جزء ، وأكدت العناية بإحكام الصنعة فى البيت الواحد ، حتى أصبحت روعة البيت المفرد مبدأ مقرراً ولقطة ثمينة يحرص عليها النقاد والشعراء جميعا ، مع أن القدماء لم يولوها كل هذا القدر من الاهتمام .

٢ ـ ٢

نموذج القصيدة التقليدية :

إذا نظرنا إلى المعلقات على أنها النموذج الأصل للقصيدة العربية ، لتميزها على غيرها من حيث القدم والكمال الفنى ، والاعتراف الإجماعى بهذا التميز ، فإننا نجدها تبتعد إلى حد كبير عن النموذج الذى تصوره ابن قتيبة .

فالمعلقات السبع جميعها ، بغير استثناء ، لا تعد قصائد مدحيّة . وإنما يقع مديح هرم بن سنان والحارث بن عوف فى معلقة زهير كالموضوع العارض فى ثنايا دعوته إلى السلم . وليس فى أى من المعلقات السبع غرض واحد مسيطر ، ومع ذلك فإن لكل منها وحدتها الخاصة . ولا يحتاج إثبات هذه الوحدة إلى دليل ، لأنها ككل شىء فى الشعر ، دليل نفسها . إنها تقوم بلا واسطة ، ولكنها تحتاج حقا إلى تبين مصدرها ، لكى نضع أيدينا على المبدأ الجمالى الذى تقوم عليه القصيدة العربية . إن كل واحدة من القصائد السبع المعلقات هى كتاب صاحبها ، أو كتاب القبيلة التى ينجح ـ فى حالة الحارث بن حلزة وعمرو بن كلثوم ، وإلى حد ما فى حالة لبيد بن ربيعة ـ فى التطابق معها . تجربة حياة كاملة ، تسلط نور الفكر على تذبذبات العاطفة ؛ وعلى الرغم من توهج القصيدة نفسها يبقى الكثير جداً على حافة الضوء أو فى أعماق الظلمة ، تشعر به دون أن تراه . ولذلك تظل القصيدة العربية النموذجية واضحة دون أن تكون مكشوفة . فالإيحاء فيها ـ ذلك البعد الثالث لكل شعر عظيم ـ يتحقق من خلال الإيماء والحذف ، لا من خلال الصور المهوّمة . (وسنفرد الفقرة التالية لا كتشاف هذا البعد الإيحائى) .

إن الخطأ الأكبر فى قراءة أى شعر هو أن نبحث فيه عما ليس فيه . يتحتم عندئذ أن نشعر بخيبة الأمل . وقد لا نعرف كم خسرنا برفض هذا الشعر ، ولكننا فى الحقيقة نرفض تجربة ثمينة كان يمكن أن يقودنا إليها ، أما الشعر نفسه فإنه يبقى ، ينتظر قارئه . فليست المشكلة مع القصيدة العربية التقليدية ـ ونموذجها الأعلى هو المعلقات ـ أننا نأتى إليها خالى الذهن من مقاصد الشعر ، بل أننا نأتى إليها وفى أذهاننا تصور صنعتْهُ الرومانسية وأصداؤها لما ينبغى أن يكون عليه الشعر . فنحن نطلب من القصيدة أن تكون تعبيراً عن انفعال ما ، ومن ثم نقبل أن تصور جوانب هذا الانفعال وأطواره ، وتفيض فى ذلك حتى تبلغ أحياناً درجة العاطفية المائعة ، ولكننا لا نقبل أن تتبدل الأجواء النفسية للقصيدة ، لأن ذلك يوقعنا فى الارتباك ، ويوحى إلينا أن الشاعر كاذب فيما يدعيه . ونحن لا نقبل مثل هذا التبدل إلا حين تكون القصيدة التى أمامنا قصيدة قصصية ، وهنا نعاملها على أنها قصة منظومة ، قصة لها بداية ووسط ونهاية .

ولا ينطبق أحد هذين النموذجين على القصيدة العربية القديمة . فمعلقة امرىء القيس أو لبيد أو طرفة أو عنترة لا تعبر عن انفعال واحد ، كما أنها لا تروى قصة . وإذا أردنا أن نتخيل كيفية صدورها عن صاحبها فالأقرب إلى التصور أنها تمثل ـ زمنيا ـ مرحلة النضج فى حياته ، وتظهر إلى الوجود بوصفها فعلاً استرجاعيا لتجارب هذه الحياة ، بما فيها من مسرات وآلام ، ونجاحات وإخفاقات ، بين مطامح الشاعر الشخصية وعلاقاته الحميمة وانتماءاته العريضة . والوحدة التى تنتظم هذا الفعل الاسترجاعى هى وحدة فكرية غالباً ، وإن لاحت ، من خلال الذكريات ، ابتسامات ودموع ، يطلقها الشاعر أحياناً دون خجل ، كما يبكى امرؤ القيس حتى يبل دمعه محمله حين يتمثل ساعة الفراق ، ثم يبتسم راضيا حين يتذكر يوم دارة جلجل . وربما سمعت ضحكة استهزاء كقول عنترة :

ولقد خشيت بأن أموت ولم تدر
للحرب دائرة على ابنى ضمضم

الشـامتي عرضي ولم أشتمهما
والناذرين إذا لم ألقهما دمي

مثل هذه الوقائع الجزئية تفلت من الحصار الفكرى ، التأملى ، الذى يحاول الشاعر فرضه عليها ، ولكن ذلك لا يثنيه عن الاستمرار فى المحاولة . يقول سويد بن كراع العكلى(*) :

أبيت بأبواب القوافى كأنما
أصادى بها سرباً من الوحش نزّعا
أكالئها حتى أعرّس بعدما
يكون سُحيراً أوبُعيد فأهجعا
عواصىَ إلا ما جعلتُ وراءها
عصا مربد تغشى نحوراً وأذرعا
أهبت بغُرّ الأبدات فراجعت
طريقاً أملّته القصائد مهيعا
بعيدة شأوٍ لا يكاد يردّها
لها طالب حتى يكلّ ويظلعا

٢ - ٣
البعد الإيحائى :

إن كثيرا من إيحاءات القصيدة العربية التقليدية تجرى بين الشاعر والسامع - بحكم الطبيعة الإنشادية للشعر - كأنها تحتويهما معا . فالنظرة السطحية وحدها هى التى لا ترى فى القصيدة إلا معانيها الظاهرة ، ومن ثم تسقط سذاجتها على القصيدة . وهذه الخاصية فى القصيدة العربية تجعل البحث فى « البنية » ونحو ذلك ، بعيداً عن ملابسات القصيدة ، ضرباً من العبث . إن « قارىء » القصيدة العربية اليوم هو مستمعها بالأمس ، والمستمع هو واحد من جمهور مشارك يمكن أن يكمل بعضه بعضاً ، فعلى القارىء أن يستعيد موقف المُستمع المشارك ، بل أن يكمّل نقص المستمع الفرد ليصبح بنفسه جمهورا . أو بتعبير آخر : عليه أن يصبح جوقة كاملة تؤدى المعزوفة المركبة . وليس هذا بالأمر الهين . لذلك كانت « قراءة » قصيدة واحدة إنجازاً حقيقيا . وغالباً ما تبقى القراءة « مشروع قراءة » ، يتعلم القارىء كيف يعايشها كما يعايش المبدع مشروعات قصائده . وكما أن القصيدة تمتح من أغوار بعيدة ، مع كونها شديدة الارتباط بالتجاربِ المباشرة ، أو نابعة من موقف معين ، فإن القارىء يحتاج أيضاً إلى أن يتصور وقائع القصيدة ودوافعها لكى يصل إلى أعماقها . وسأمثل لهذا النوع من القراءة بمثالين : أحدهما من امرىء القيس والثانى من الفرزدق .

٢ - ٣ - ١
قصيدة لامرىء القيس :

المثال الذى أختاره من امرىء القيس هو رائيته التى ينبئنا ديوانه بأنه قالها حين كان متوجهاً إلى قيصر . فهذه القصيدة إذن تنتمى إلى المرحلة الأخيرة من حياته ، التى تبلورت حول هدف واحد هو - كما يقول الرواة - استعادة ملك آبائه ومطلعها :

سما لك شوق بعدما كان أقصرا
وحلّت سليمى بطن قَوٍّ فعرعرا

أشد ما يقلقنا فى الشعر الجاهلى هو أسماء المواضع . فقد يطلق الاسم الواحد على أماكن عدة ، وقد لا تظفر بتحديد دقيق له فى معاجم البلدان . وينطبق هذا على قَوّ وقرقر . ولكننا - لحسن الحظ - نقرأ فى البيت التالى :

كنانية بانت وفى القلب ودها
مجاورة غسّان والحىَّ يعمرا

فيوحى إلينا هذان العلمان المشهوران بمراد الشاعر . فكنانة قبيلة عدنانية ، وغسان قبيلة قحطانية . فلعل الشاعر يريد بهذا الجمع أن محبوبته (وهى غالباً محبوبة خيالية) تنتمى إلى عدنان وتجاور قحطان ، ولعله يرمز بهذا إلى « و حدة » بين القبائل العدنانية والقحطانية ، لا سيما أن ملوك كندة - وكانوا قحطانيين - امتد ملكهم حقبة ما على القسم الأكبر من وسط شبه الجزيرة ، ومعظم سكانه من القبائل العدنانية . ولعلنا نلاحظ فى القراءة الثانية أو الثالثة قوله فى البيت الثالث والثلاثين (يريد نفسه) :

ولو شاء كان الغزو من أرض حمير
ولكنه عمداً إلى الرومَ أنفرا

إذن فهو لا يريدها حرباً قبلية بين قومه من قحطان وبين القبائل العدنانية . ولكن ما شأن ملك الروم ، وعلى من يستعينه ؟ نعود إلى مقدمة القصيدة ، من البيت الثالث إلى التاسع ، حيث يصف رحيل الظعائن :

بعينىَّ ظعن الحىِّ لما تحمّلوا
لدى جانب الأفلاج من جنب تيمرى
فشبهتهم فى الآل لما تكمّشوا
حدائق دوم أو سفينا مقيَّرا
أو المكرعات من نخيل ابن يامن
دوين الصفا اللائى يلين المشقَّرا

(المواضع المذكورة هنا تقع بين اليمامة والساحل الشرقى لشبه الجزيرة . وآل يامن قوم من عبد القيس ، وهم فرع من فروع ربيعة التى تضم قبيلتين عدنانيتين كبيرتين هما بكر وتغلب - وقد اشتهروا بالتجارة البحرية وزراعة النخيل) .

سوابق جبّار أثيث فروعُهُ
وعالين قنواناً من البسر أحمرا
حمته بنو الربداء من آل يامن
بأسيافهم حتى أتَرّ وأوقرا
وأرضى بنى الربداء واعتمّ زهوهُ
وأكمامه حتى إذا ما تهصّرا -
أطافت به جيلانُ عند قطاعهِ
تردّد فيه العينُ حتى تحيَّرا

تراه بعد أن شبه الظعائن على الهوادج بحدائق الدوم مرة وبالسفن

المقيّرة مرة ـ لأن الهوادج تبدو سوداء فى السراب اللامع ـ يشبه الركب مرة أخرى بالنخيل العالى الفتى الغزير الفروع ، والهوادجَ الحمراء بعناقيد الثمر الناضج فى أعلاه . ويستطرد فى وصف النخيل حين أينع ثمره (والاستطراد حيلة فنية تجمع بين الإيحاء والتجسيم ، ونصادفها كثيراً فى الشعر العربى القديم كما نصادفها عند هوميروس) ، ليكمل القصة بأن جيلان (وهم قوم من غير العرب استعملهم كسرى على البحرين) يأتون ليحملوا المحصول .

فامرؤ القيس إذن لا يستعين بقيصر الروم على قومه العرب ، بل على الفرس أعداء الفريقين . ولعلك تقول إن هذه « سياسة » و« تاريخ » ، ولكن متى كان الشعر بعيداً عن السياسة والتاريخ ؟ ولو كان هذا مكان شرح القصيدة كلها لرأينا معاً كيف تلتحم التجارب الشخصية والتجارب الجماعية والتقاليد الفنية لتنطلق جميعا فى تيار واحد .

٢ ـ ٣ ـ ٣

قصيدة الفرزدق :

أما قصيدة الفرزدق فهى التى مطلعها :

زارت سكينة أطلاحاً أناخ بهم
شفاعة النوم للعينين والسهرُ

وهى فى مدح عمر بن عبد العزيز . ويلاحظ أن المطلع قد خلا من التصريع ، وكأن الشاعر يوحى إلينا بأنه ليس فى حال تسمح له بالتمهل والتأنق . ثم إنه لا يبدأ بوصف الأطلال كما يوصى ابن قتيبة (مع أنه بدوى) بل يصف نزول الطيف بالركب الذين غلبهم النوم من شدة الإرهاق . فالمطلع يجمع بين معنى من معانى النسيب ومعنى من معانى الرحلة . والشاعر يصف الركب المجهدين حتى الموت فى بيتين ، ويذكر أن البرق وتذكر المحبوبة يهيجان الشوق فى البيت التالى ، ثم يخاطب عمر بن عبد العزيز مستمراً فى التحدث بصيغة الجمع ، فقد أضرت بقومه سنوات ثلاث متتابعة من الجدب ، ويعود فيتذكر حواراً له مع صاحبته :

تقول لما رأتنى وهى طيبة
على الفراش ومنها الدلّ والخفرُ
كأننى طالبٌ قوماً بجائحةٍ
كضربة الفتك لا تبقى ولا تذرُ
أصدِر همومك لا يقتلْك واردها
فكل واردة يوماً لها صدَرُ

وحوار الشاعر مع زوجته حين يرحل طالباً عطاء الممدوح يرد كثيراً فى الشعر القديم ، إلا أن صوره مختلفة ، تتمثل لك منها نساء مختلفات فى طبائعهن ومنزلتهن الاجتماعية ؛ فمنهن التى تحاول أن تثنيه عن الرحيل ، ومنهن التى تشجعه عليه ، ومنهن التى تعودت النعمة مثل امرأة الفرزدق ؛ فهى لا تحث ولا تثنى ، ولكنها تشفق عليه لما يحمّل نفسه من الهموم .

وتلى ذلك أبيات قد نحار فى فهمها إن لم تسعفنا كتب التاريخ . يقول الفرزدق :

لما تفرّق بى همى جمعت له
صريمة لم يكن فى عزمها خوَرُ
فقلت ما هو إلا الشام تركبه
كأنما الموت فى أجناده البغَرُ
أو أن تزور تميماً فى منازلها
بمرو وهى مخوف دونها الغرر
أو تعطف العيس صُعْراً فى أزمتها
إلى ابن ليلى إذا ابزوزى بك السفرُ

كان الناس فى بوادى نجد ـ حتى وقت قريب ـ إذا أصابهم المحل شرّقوا أو غربوا . فقد يبلغون الهند فى المشرق والشام ومصر فى المغرب . فالسامع أو القارىء يمكن أن تكتمل فى خياله صورة أهل البادية حين يستنون . ولكن المعاصر للفرزدق هو الذى يدرك دون غيره لماذا تردد بين الذهاب إلى الشام والذهاب إلى مرو . والبديل الناقص للمعاصرة هو النبش فى كتب التاريخ ، حيث نعلم أن زياد بن أبيه كان قد هجّر جماعة من تميم إلى خراسان ، ويستنتج من بيت الفرزدق أن تميمى خراسان حسنت حالهم هناك ، ويغلب على الظن أنهم حافظوا على صلاتهم بقومهم فى بادية نجد والعراق . ولكن لماذا كان السفر إلى خراسان مجازفة يمكن أن تعرّض المرء للهلاك ؟ تقول كتب التاريخ إن موسى بن عبد الله بن خازم السلمى غلب على ما وراء النهر عدة سنين ، حتى قتل سنة ٨٥هـ ، وهى على وجه التقريب السنة التى قيلت فيها القصيدة ، كما يظهر من أدلة أخرى[٦] .

أما الإشارة إلى أجناد الشام ـ أى أمصارها ـ فلا تزال تبدو مبهمة . فالبَغَر مرض يصيب الإبل ، فتشرب ولا ترتوى حتى تموت . ويذكر الشراح أسماء آبار معينة عرفت بأن البغر يصيب الإبل إذا شربت منها ، وذلك لخبث مياهها . فهل يشير الفرزدق إلى وباء انتشر فى أمصار الشام فى ذلك الوقت ، أم هى كراهة العراقيين ـ الذين مالوا إلى التشيع ـ للشام وأهله وهم أموية ، فبُغضت إليهم الديار لبغض أهلها ونظير ذلك أن بشار بن برد ـ فيما بعد ـ عاب العراق فى سياق فخره بمواليه من قيس عيلان ، الذين نصروا مروان بن محمد؟ فى هذه الأبيات الثلاثة ، على كل حال ، غمز خفى للأمويين .

أما البيت الرابع فيشير إلى الخيار الثالث الذى اختاره الفرزدق والوفد الذى معه فعلا ، وهو أن يتجهوا إلى المدينة حيث كان عمر بن عبد العزيز واليا من سنة ست وثمانين إلى سنة ثلاث وتسعين هجرية . وقد تولى عليها لأنه نشأ فيها فى كنف أخواله ، وكان جده لأمه الخليفة العادل الزاهد عمر بن الخطاب ، فكان محببا إلى قلوب أهلها . والظاهر أن الفرزدق وجماعته وفدوا عليه فى العام الذى تولى فيه إمارة الحجاز ، فكان قدومهم للرفد والتهنئة معا . ونرجح هذا التاريخ لأن الديوان (المطبوع) أتبع هذه القصيدة المدحية بثمانية أبيات فى رثاء عبد العزيز بن مروان ، والد عمر بن عبد العزيز ، وقد توفى بمصر سنة ٨٦هـ على ما ذكره الكندى[٧] . ويغلب على الظن أن الفرزدق ألحق هذه الأبيات بالقصيدة الأصلية حين سمع وهو فى المدينة بخبر وفاة عبد العزيز ، فهى تتفق معها فى الوزن والقافية . ولكن الأمر اشتبه على ناشر الديوان ، لأن الفرزدق يشير إلى عمر وعبد العزيز كليهما بكنية واحدة ، وهى « ابن ليلى »[٨] .

ولهذه الكنية دلالة مهمة فى القصيدة . فليل هى أم عبد العزيز بن مروان ، وقد مدح الفرزدق وعبيد الله بن قيس الرقيات عبدالعزيز بهذه الكنية . ويظهر أن السبب فى ذلك راجع إلى حادثة جرت بين عبد العزيز وعبد الملك أخيه الأكبر من أبيه ، عندما كان عبد الملك خليفة ، فقد اتفق فى إحدى المنازعات الكثيرة التى وقعت فى البيت الأموى أن دفع عبد الملك عمرو بن سعيد بن العاص إلى عبد العزيز ليقتله ، وتركها . ولما عاد وجد عمراً كما تركه ، فسأل عبد العزيز لماذا لم ينفذ الأمر فيه ، فأجاب عبد العزيز : ناشدنى الله والرحم فلم أقتله . فشتمه عبد الملك وعيّره بأمه . ثم تولى قتل عمرو بنفسه(٩) .

فكأنما أصبحت هذه الكنية إشارة إلى البرّ وحفظ الأرحام والعفو عند المقدرة . وهى صفات كانت قريش بعامة ، وبنو أمية بخاصة ، فى أشد الحاجة إليها لمداواة الجراح ، وتأليف القلوب . يقول الفرزدق :

الفيت قومك لم يتْركْ لأثلتهم
ظل وعنها لحاء الساق يقتشرُ
فأعقب الله ظلا فوقه ورق
منها بكفيك فيه الريش والثمر
وما أعيد لهم حتى أتيتهمُ
أزمانُ مروان إذ فى وحشها غُرر
فأصبحوا قد أعاد الله نعمتهم
إذ هم قريش وإذ ما مثلهم بشر
وهم إذا حلفوا بالله مُقسمهم
يقول لا والذى من فضله عمر
على قريش إذا اختلّت وعض بها
دَهرٌ وأنياب أيام لها أثر
وما أصابت من الأيام جائحة
للأصل إلا وإن جلّت ستجتبر

فهذا كلام ينضح بالبداوة والأعراف القبلية . ولا شك أن عمر بن عبد العزيز ، وكل مستمع للقصيدة فى وقتها ، قد فهم أن الفرزدق يمدح ويسترفد باسم هذه الأعراف ، وأن سعيه من بادية العراق إلى المدينة كان واجباً من واجبات الزعامة ، قد لا يكون شيئا بالقياس إلى الواجب الخطير الذى اضطلع به الأمير الشاب لجبر كسور قومه ، ولكنه من جنسه .

٢ ـ ٤
حدود القياس فى القصيدة :

إن العلماء ـ إذا لم يكونوا شعراء أيضاً ، وقلما يكونون كذلك ـ أجدر أن يسيئوا إلى الشعر بما يضعونه من التعاليم . ومن حُسْن حظ الشعر العربى أن شعراءه الكبار ركبتهم الأنفة ولم يلتفتوا كثيراً إلى أقوال العلماء ، بحيث استطاع المرزبانى (م ٣٨٤ هـ .)أن يصنف مجلداً كبيراً فى مآخذ العلماء على الشعراء . وما صنعه المرزبانى لم يكد يجاوز قواعد اللغة والمعانى الجزئية ، أما بناء القصيدة فيبدو أنه ترك للشعراء أنفسهم ، ولمن هم أقرب إليهم من النقاد الأدباء .

ومن المؤكد أن الفرزدق ومعاصريه ومن تلاهم قلما طمحوا إلى تحقيق نموذج المعلقات فى شعرهم ؛ أى إلى صنع قصيدة طويلة يمكن أن تسمى كتاب الشاعر أو كتاب القبيلة . ولعل هذا راجع إلى أن منزلتهم الاجتماعية هبطت عن درجة الزعامة التى كانت لهم فى الجاهلية ، فلم يعد لتجربتهم فى الحياة ذلك العرض أو ذلك العمق الذى كان لها . لهذا نجدهم يميلون إلى نموذج أقصر ، ذلك النموذج الذى يكوّن معظم قصائد المفضليات . والمعروف أن شعراء المفضليات ليسوا من شعراء الطبقة الأولى ، مع أن بعض قصائدهم تسمو إلى أعلى مراتب الجودة (مثل تائية الشنفرى ، وفيها أبيات من أروع ما قيل فى وصف امرأة تجمع بين الجمال والدعة والعفة ، على الرغم من مظاهر الفقر المادى التى تحيط بها) ، ولكنهم لا يزالون دون شعراء المعلقات لأنهم لم يستطيعوا فى حياتهم أو فى فنهم أن يقدموا صورة شاملة لعصرهم . هذه ميزة لم تتح إلا للشاعر الجاهلى . أما الشعراء الذين نبتوا فى ظل الدولة الإسلامية الكبرى فقد كانت الحياة حولهم أوسع وأكثر تعقدا وأشد تنوعاً من أن يسيطروا عليها كلها . ولذلك كانت السمة المميزة للقصيدة المتوسطة هى أنها تنبثق غالباً من موضوع واحد خارجى ، وإن تشعبت ـ كما هو الأصل فى القصيدة العربية عموماً ـ بحيث تشتمل على كثير من الجزئيات التى تجذب الشاعر ـ وهو بين الرغبة والإباء كما يبدو ـ فتمنعه من الاستغراق فى تأمل أصداء هذا الموضوع فى نفسه . لقد تحقق شىء من الذاتية بالفعل (وكانت أقوى تجلياته فى القصيدة الغزلية ثم القصيدة الخمرية) ولكن على حساب العظمة الإنسانية النابعة من امتزاج الشاعر بموضوعه ، التى تجلت فى المعلقات .

سيظل نموذج المعلقات يغرى شعراء القرون التالية بمحاولة النسج على منواله ، كما فعل الأخطل فى « خفَّ القطين » ، وبشار بن برد فى « جفا ودّه » ، ومسلم بن الوليد فى اللامية ، وأبو تمام فى البائية . ولكن هذه القصائد ظلت ـ بسبب غلبة الموضوع الواحد عليها ، وربما بسبب إحكام بنائها أيضاً ـ من قصائد النوع الثانى ، وإن بلغت فى عدد الأبيات مبلغا يقارب المعلقات .

وسنجد فى العصور التالية أنواعاً أخرى من المطولات : « ذات الأمثال » لأبى العتاهية ، وأرجوزة ابن المعتز فى سيرة الموفق ، لامية الطغرائى ، ثم المدائح النبوية ، ومنها البديعيات . . هذه أنواع جديدة ينبغى أن تدرس قائمة برأسها ، فهى لا تنتمى إلى النوعين اللذين تحدثنا عنهما هنا ، واللذين يكونان معا ما سميناه القصيدة العربية التقليدية .

وقصائد المحدثين توافق نموذج ابن قتيبة من جهة وتخالفه من جهات . هم يوافقونه فى جعل القصيدة أقساماً خاضعة لطبيعة العصر من ناحية ، ولظروف الإنشاد من ناحية ثانية ، ولضرورة التكسب بالشعر من ناحية ثالثة ؛ فلا شك أن الشعراء المحدثين كانوا مثل ابن قتيبة أبناء عصر غلب عليه التفكيرالعملى المنظم . وتجب ملاحظة أن القصيدة العربية التقليدية احتفظت بطبيعتها الإنشادية حين شغلت بالمديح ؛ فقد كانت تنشد فى مجلس الممدوح ، والغالب أن تكون هناك مناسبة احتفالية ما . هذا هو المناخ الذى تولد القصيدة فيه وله . صحيح أنها أصبحت بعد شيوع التدوين تكتب ويتناقلها النساخون ويتداولها هواة الشعر ، ولكن قراءتها على هذا النحو لا تختلف عن

قراءة المسرحيات فى زمننا ، فهى - كالمسرحية - مليئة بالإشارات اللغوية التى تضعنا فى جوها الأصلى .

قبل الشعراء المحدثون هذا النموذج فى خطوطه العامة لأنها كانت نابعة من ظروف عصرهم ، لا لأنها كانت « قياساً » واجب الاتباع ؛ وحاولوا فى الوقت نفسه أن يخضعوا هذا النموذج لمشاعرهم الذاتية ، وبذلك انقسمت القصيدة قسمين : فالمقدمات بما فيها من غزل ووصف هى للشاعر ، والقسم المدحى هو لإرضاء غرور الممدوح وإذاعة صيته ؛ وإن كنا نجد فى هذا القسم غير قليل من القصائد التى تعبر عن إعجاب حقيقى بالبطولة فى صورة من صورها . فهنا تبقى الذات منفصلة عن الموضوع ، ولكنها تجد فى « الآخر » صورة من طموحاتها المكبوتة . إن سيفيات المتنبى شعر مدحى ، لا جدال فى ذلك ، ولكننا قلما نفكر فيها على أنها مدائح . وهى ليست بالظاهرة الشاذة أو المفردة ، فبائية أبى تمام وقصائده فى مدح أبى سعيد الثغرى سابقة طيبة لها ، ولامية مسلم بن الوليد فى مدح يزيد بن مزيد الشيبانى إرهاص واضح بالجميع .

وإلى جانب هذا التوجيه الذاتى للنموذج كانت هناك ظاهرتان مكنتا القصيدة التقليدية من أن تستمر فى الوجود دون أن تبتعد ابتعاداً كبيراً عن شكلها الأصيل ، محتفظة - مع ذلك - بحيويتها حتى أنها تمكنت من استيعاب الكثير من التغيرات الحضارية ، بما فيها موقف الشاعر نفسه :

الظاهرة الأولى هى أن الشعراء توسعوا فى « القياس » - إذا قبلنا هذا المصطلح فى الشعر . فإذا كان الغزل لاستمالة القلوب فلا بأس بأن يكون القسم الغزلى كأنه قصيدة قائمة برأسها ؛ يفعل ذلك بشار مثلاً فى همزيته التى يمدح بها عقبة بن سلم « حييا صاحبىَّ أم العلاء » ، فيسترسل فى قصة أشبه بقصص عمر بن أبى ربيعة حتى البيت الثانى والعشرين ، ثم يعطف إلى وصف الرحلة والناقة والصحراء . ويمدح ابن هبيرة بقصيدة أخرى ، « سلّم على الدار بذى تنضب »،فيصف الطلول ويعدد أسماء الأماكن على عادة الجاهليين ، ثم يسترسل فى غزل أقرب إلى غزل أهل البادية (لأن ممدوحه كان بدويا) ، ولكنه يعدل عن وصف الرحلة فى الصحراء على جمل أو ناقة إلى وصف رحلة فى سفينة ، مصطنعاً أسلوب الإلغاز الذى يطرب له الأعراب .

أما أبو نواس فمعروف أن فى شعره نمطين : نمطاً يمثل ترف الحضارة ولينها ، وهو الغالب على موضوعاته ، ونمطاً يصطنع البداوة وهو طردياته المشهورة . ولكن قصائده المدحية تجمع بين النمطين جمعاً عجيباً ، كما فى رائيته التى يمدح بها الفضل بن الربيع :

وعظتك واعظة القتير ... ونهتك أبهة الكبير

فبعد ذكر الشيب يحن إلى أيام الشباب ، حين كان يجالس « بقر القصور » ويسامرهن « بين الرصافة والجسور » . وهؤلاء الجميلات كُنّ من الغلاميات اللواتى ذاع صيتهن فى عهد الأمين بخاصة :

ـصُوَرٌ إليك مؤنثا ... ت الدلّ فى زى الذكور

عُطل الشوى ومواضع الـ ... أسوار منها والنحور

أرهفن إرهاف الأعنـ ... ـنة والحمائل والسيور

وموقَّرات فى القرا(م) ... طق والخناجرُ فى الخصورِ

أصداغهن معقربا(م) ... ت والشوارب من عبير

ثم ينتقل ، ببيت واحد ، إلى عالم مختلف كل الاختلاف ، حتى يصل إلى الممدوح :

فالآن صرتُ إلى النهى ... وبلوتُ عاقبة السرور

هذا ، وبحرٍ تنائف ... وَغْرٍ الإجازة والعبور

للجن فيه حاضرٌ ... جمّ المجالس والسمير

قاربت من مبسوطه ... بالعنتريس العيسجور

ويوشك أن يكون هذا هو النموذج الغالب على قصائده المدحية . ولا شك أن أبا نواس قد أحسن الربط بين الصورتين المتضادتين بحيث جعل تجاورهما « معقولا » وإن أشبع الألوان فى كل منهما . ولكن الصفة المهيمنة على هذا الربط هى ذاتها الصفة التى رأيناها لدى الشاعر القديم : وهى الفكاك من أسر الانفعال الواحد وذلك بتشعيبه أو تعريضه لمؤثرات جديدة . وهذه هى ثانية الظاهرتين اللتين جعلتا « القصيدة » عند المحدثين قريبة من « القصيدة التقليدية » ، وبعيدة عنها فى الوقت نفسه .

٣ - ١
ابن طباطبا العلوى ومنهج المحدثين :

فى كتاب « عيار الشعر » لابن طباطبا العلوى (م ٣٢٢هـ .) نص طويل عن بناء القصيدة ، وقد جعله فى صورة نصيحة عملية لمن يروم نظم الشعر . وكان ابن طباطبا نفسه شاعراً متوسطا ، وطبيعى أن تكون مثل هذه النصيحة مستمدة من تجربته الخاصة ، ولذلك نرى أن نحذف منها ما يتعلق بمعاناة الشاعر ، ونبقى ما يتصل بشكل القصيدة . يقول ابن طباطبا :

« فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا ، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى سلس له القول عليه . . . . ، ويكون كالنساج الحاذق الذى يفوّف وشيه بأحسن التفويف ويسدّيه وينيّره ، ولا يهلهل شيئا منه فيشينه ؛

وكالنقاش الرفيق الذى يضع الأصباغ فى أحسن تقاسيم نقشه ، ويشبع كل صبغ منه حتى يتضاعف حسنه فى العيان ؛ وكناظم الجوهر الذى يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق ، ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها فى نظمها وتنسيقها . . . . ؛ ويسلك منهاج أصحاب الرسائل فى بلاغاتهم وتصرفهم فى مكاتباتهم ؛ فإن للشعر فصولاً كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه ـ على تصرفه فى فنونه ـ صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستماحة ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافى والنوق ، ومن وصف الرعود والبروق إلى وصف الرياض والروّاد ، ومن وصف الظلمان والأعيار إلى وصف الخيل والأسلحة ، ومن وصف المفاوز والفيافى إلى وصف الموارد والمياه والهواجر والآل والحرابى والجنادب ، ومن الافتخار إلى وصف مآثر الأسلاف ، ومن الاستكانة والخضوع إلى الاستعتاب والاعتذار ، ومن الإباء والاعتياص إلى الإجابة والتسمح ، بألطف تخلص وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله ، بل يكون متصلاً به وممتزجاً معه»(١٠) .

يستنتج من هذا النص :

(١) أن منهج القصيدة لم يعد ينظر إليه فى ضوء الوضع اللغوى . وليس معنى ذلك أن فكرة الوضع لم تعد معتداً بها لدى نقاد الأدب ، ولكنها ـ على النقيض من ذلك ـ أصبحت فكرة مستقرة ، ومثل جميع الأفكار المستقرة تراجعت إلى خلفية العمل . فهى مقبولة بوجه عام ، ولكنها لم تعد دستوراً للعمل الشعرى . وسيتحول اللغويون تدريجا إلى فكرة أقل تصلبا ، وأقرب إلى طبيعة الشعر ، وهى فكرة « العمود الشعرى » . ولكن هذا العمود بمبادئه السبعة التى لخصها المرزوقى(١١) لا يتناول منهج القصيدة بل المعانى الجزئية (وهى أقرب إلى اختصاص علماء اللغة) ، مضيفاً إليها فكرة جديدة لم تخل من غموض ، وهى فكرة التلاؤم . وربما كان مصدر هذه الفكرة هم النقاد الأدباء ، فإنها تظهر بوضوح أكبر لدى ابن طباطبا .

(٢) وفكرة التلاؤم كما تبدو فى هذا النص راجعة إلى فكرة أعم ، وهى فكرة الصنعة أو الفن . هذه هى الفكرة التى برزت الآن إلى المقدمة ؛ فقد تحضرت القصيدة العربية ، وبعد أن تباعدت الذات عن الموضوع (الواقع الخارجى) كمرحلة أولى فى الشعر المدنى ، أدى تطور الحياة المدنية إلى أن أصبحت القصيدة نفسها هى الموضوع ، واختفى وراءها الفرد الشاعر والواقع الاجتماعى معا . أصبحت القصيدة عملاً يقصد به أن يثير الإعجاب أولاً . وعلى نجاحها فى إثارة الإعجاب يتوقف نجاحها فى كل شىء آخر . وانضمت إلى سائر فنون الحضارة : إلى عمل النساج وعمل النقاش وعمل الجوهرى . ويلاحظ أن كل واحد من هذه التشبيهات الثلاثة التى جاء بها ابن طباطبا يوضح جانبا من فنية القصيدة . فالنسج ــ وهو الذى يأتى

أولاً ــ يدل على أن القصيدة هى قبل كل شىء « مساحة » ؛ فراغ فى الزمان أو المكان يجب على الشاعر أن يملأه بطريقة تعجب المشاهد ، كما يملأ النساج فراغ النول بخيوط رأسية وأفقية . والنقش ، المأخوذ من فن العمارة ، يفيد أن الشاعر يزين قصيدته بالألوان التى ينشرها على صفحة القصيدة دون إفراط ولا تفريط ، حتى لا يتركها مساحة بيضاء كالحائط الساذج أو السقف الساذج ، اللذين يؤديان معنى الكنّ ولكنهما لا يؤديان معنى الفن . ثم إن الشاعر يتعلم من صنعة الجوهرى فى تأليف حبات العقد شيئين : أولهما أن ينتخب المعانى كما ينتخب الجوهرى حبات العقد ، والثانى أن يراعى المناسبة بين حبات العقد الواحد ، فلا يكون بينها تفاوت .

القصيدة العربية حين تحضرت لم تكن محاكية ، لأن الفن العربى كله لم يكن محاكيا . وحتى قبل أن تتحضر فإنها ــ كذلك ــ لم تكن « تحاكى » الحياة بل كانت تستحضرها . ومن هنا يستحيل أن تفرض عليها فكرة الوحدة العضوية فى أى من الحالتين .

(٣) بالرغم من أن القصيدة فى هذا الدور الحضرى كانت تقصد أولاً إلى إثارة الإعجاب ، فقد كانت تحقق ــ من خلال هذا الإعجاب ــ وظيفة عملية لكل من الصانع والمقتنى . أما من جهة الصانع فكما يقول البحترى :

إن حَقّى رغْبَ النوال وحقّ النّاس أن أسلك القريض سبيلَهْ

وأما من جهة المقتنى فكما يقول أبو تمام :

فإن أنا لم يحمدك عنى صاغراً
عدوُّك فاعلم أننى غير حامدِ

لقد أصبحت الوظيفة الاجتماعية الأساسية للقصيدة ، فى هذا العصر الملىء بالمنازعات والمنافسات بين القواد والولاة ، هى الدعاية ، لا سيما أنه لم توجد قناة أخرى يمكن أن تباريها فى هذه الوظيفة . ولكننا ينبغى ألا ننسى طائفة الكتاب . لقد كان الكتاب ــ من جهة ــ يشغلون وظائف الإدارة حتى وصلوا فى كثير من الأحيان إلى أعلى مناصبها وهو الوزارة ، ولكنهم كانوا من جهة أخرى أدباء راسخى القدم فى البلاغة ؛ وحسبهم شهادة الجاحظ فيهم(١٢) . وسيمضى بعض الوقت قبل أن يتولى الكتاب أنفسهم مهمة الدعاية ــ إلى جانب الشعراء ؛ وذلك فى كتب مطولة مسجوعة مليئة بالزخرف البيانى ، وكأنما كانوا يكتبون منشورات دعائية فى نوع من الشعر المنثور . ولكنهم كانوا قد استطاعوا أن يفرضوا ذوقهم على الشعر منذ القرن الثالث . والنثر لغة العقل ، والنثر الديوانى بخاصة له مواصفات معينة فى البدء والختام ، ونظام ملتزم فى تحديد الأقسام ، مع التلطف فى التمهيد والانتقال من قسم إلى قسم . وهذا هو نظام « الفصول » التى التزمها الشعر متشبهاً بالرسائل ، كما يقول ابن طباطبا .

٣ ــ ٢

أبو تمام والنهج الجديد :

لعل أبا تمام هو النموذج الأكمل لهذا النهج الجديد . والكلام على أسلوبه فى توليد المعانى وابتداعها لا يعنينا كثيراً فى هذا البحث الذى يتناول جماليات القصيدة بوصفها شكلاً أدبيا ، وإن كان الجانبان

كلاهما يرتبط ارتباطاً وثيقا بثقافة أبي تمام التي تمثل مُجْمَاعَ ثقافة العصر ؛ ثقافة تجمع بين البداوة والحضارة ، وبين الشعر والفلسفة . وكان أبو تمام يشعر شعوراً قوياً بأنه لا ينتمي إلى مكان واحد ، فهو صاحب البيت المشهور :

بالشام أهلي .وبُغداد الهوى وأنا
بالرقمتين وبالفسطاط إخواني

ولعله كان يعنى ما هو أكثر من المكان ، فهو القائل أيضا ، مخاطباً المأمون :

ووسيلتى فيها إليك طريفةٌ
شام يدين بحب آل محمد
نيطت قلائد عزمه بمحبّر
متكوّفٍ متدمشق متبغدد

وكان إلى ذلك وثيق الصلة بكبار كتاب العصر ، وقد تولى هو نفسه ، فى أواخر أيامه ، عملاً من أعمال الإدارة . بكل ذلك أصبحت القصيدة عنده منسوجة نسج الحبرة ، مشبعة الألوان كالنقش الزاهي ، منظومة مؤتلفة الأجزاء كحبات العقد . ولأن جواهر المعاني أندر من أنفس الجواهر ، فقد كانت الجواهر الأصيلة عنده ــ فى الواقع ــ جد قليلة . سيقف قراء الشعر ، فى كل زمان ومكان ، متأملين معجبين أمام مثل هذه الأبيات :

هى البدر يغنيها تودّد وجهها
إلى كل من لاقت وإن لم تودّدِ

وعهدى بها تحيى الهوى وتميتهُ
وتشعب أعشار الفؤاد وتصدعُ

ضوء من النار فى ظلماء عاكفة
وظلمة من دخان فى ضحى شحِب

مطر يذوب الصحو منه وبعده
صحو يكاد من الغضارة يمطرُ

توفيت الآمال بعد محمد
وأصبح مشغولاً عن السُّفْر السَّفْرُ

خشعوا لصولتك التى هى عندهم
كالموت يأتى ليس فيه عارُ

كيف يُضحى برأس علياء مضحٍ
وجناح السموّ منه مهيضُ

ولكنهم سيغضون البصر عن كثير من اللآلىء المصنوعة ، أو سيمرنون أنفسهم على قبولها لما فيها من براعة الصنع . وأهم من ذلك أنهم سيجدونها تشغل مكاناً لابد أن يُشغل . فللقصيدة عند أبي تمام ديباجة ومتن وختام . وهو قلما يعدل عن الديباجة الغزلية ، وإن فعل فلأن لموضوع القصيدة أهمية خاصة كما فى بائيته المشهورة . ولكنه قلما يطيل المقدمة الغزلية أيضاً . ومديحه وثيق الصلة بالأحداث (كما كان الشعر العربي دائما) ، تُمَزَّجُ بالحكمة التى تمنطق الحدث . وأخيراً تأتى الخاتمة تأكيداً لصفات الممدوح أو لقيمة القصيدة نفسها ، وكثيراً ما تجمع بين المعنيين .

لقد كتب روفون جست بحثا طيبا عن الرجال الذين اتصل بهم ابن الرومى مادحاً أو هاجياً أو معاتباً[١٣] . مثل هذا البحث يلقى أضواء مهمة على الشعر وعلى العصر . ولا شك أن قارىء شعر المتنبى يدرك أن ما يعرفه عن شخصية سيف الدولة أوكافور أو ابن العميد يكوّن جزءاً من فهمه لهذا الشعر ، ولكن كثيراً من الممدوحين فى القرنين الثالث والرابع لم تكن لهم شهرة سيف الدولة أو كافور أو ابن العميد . ومن الغلوّ أن نزعم أن مديح المتنبي أو هجاءه ، هو وحده الذى أكسبهم هذه الشهرة . إننا بحاجة إلى معرفة كل ما تمكن معرفته عن ممدوحى أبي تمام والبحترى مثلا ، وكل ما تمكن معرفته عن الظروف والأحداث التى قيلت فيها كل قصيدة ، قبل أن نتكلم عن القيمة الفنية للقصيدة المدحية سلباً أو إيجاباً ؛ بالنسبة إلى عصرها وبالنسبة إلى الشعر مطلقا . وإلا فلن يبقى لنا من شعر هؤلاء الشعراء الكبار إلا قصيدة أو قصيدتان لكل شاعر ، وأبيات متناثرة فى الغزل أو الوصف أو الحكمة .

٤ - ١

« التسويم » عند حازم القرطاجنى :

انقسام القصيدة إلى فصول ، وجودة الوصل بين الفصول ، مع العناية بإتقان الصنعة فى بدايات الفصول بخاصة ــ هذا هو مضمون ما يسميه حازم القرطاجنى (م ٦٨٤ هـ) « التسويم » . فالتسويم يمكن أن يعد لوناً من ألوان البديع أو الصنعة ، يمثل نوع الوحدة التى ينبغى أن تلتمس فى القصيدة العربية : وحدة تنبع أصلاً من العناية بالجزئيات .

يقول حازم :

« واعتنوا باستفتاحات الفصول ، وجهدوا فى أن يهيئوها بهيئات تحسن بها مواقعها من النفوس ، وتوقظ نشاطها لتلقى ما يتبعها ويتصل بها ، وصدروها بالأقاويل الدالة على الهيئات التى من شأن النفوس أن تتهيأ بها عند الانفعالات والتأثرات لأمور سارة أو فاجعة أو شاجية بحسب ما يليق بغرض الكلام من ذلك ، وقصدوا أن تكون تلك الأقاويل مبادىء كلام من جهة ما نُحِىَ بها من أنحاء الوضع ، أو محكوماً لها بحكم المبادىء وإن وصلها بما قبلها واصل ، لكونها مستقلة بأنفسها من جهة الوضع الذى يخصها . فيكون استئناف الكلام على ذلك النحو ، وصوغه على تلك الهيئات ، مجدداً لنشاط النفس ومحسّنا لموقع الكلام منها . . .

« . . . فإذا اطّرد للشاعر أن تكون فواتح فصوله على هذه الصفة ، واستوسق له الإبداع فى وضع مباديها على أحسن ما يكون من ذلك ، صارت القصيدة كأنها عقد مفصّل ، وتألفت لها بذلك غرر وأوضاح ، وكان اعتمادُ ذلك فيها أدعى إلى ولوع

النفس بها ، وارتسامها فى الخواطر ، لامتياز كل فصل منها بصورة تخصه .

« . . . وإذا اتجه أن يكون الانتقال من بعض صدور الفصول إلى بعض على النحو الذى يُوجَد التابع فيها مؤكداً لمعنى المتبوع ومنتسباً إليه من جهة ما يجتمعان فى غرض ، ومحركاً للنفس إلى المعنى الذى حركها الأول أو إلى ما يناسبه من ذلك ، كان ذلك أشد تأثيراً فى النفوس ، وأعون على ما يراد من تحسين موقع الكلام منها»[١٤]

ويستحسن حازم طريقة المتنبى فى تسويم الفصول ، ويستشهد بقصيدته البائية « أغالب فيك الشوق والشوق أغلبُ » ، فيلاحظ كيف انتقل المتنبى من ذكر الهجر إلى ذكر الوصل إلى تذكر العهود السارة إلى رِقْبة الأعداء إلى وصف الفرس إلى ذم الدنيا . « فاطَّرد له الكلام فى ذلك أحسن اطراد ، وانتقل فى جميع ذلك من الشىء إلى ما يناسبه وإلى ما هو منه بسبب وما يجمعه وإياه غرض . فكان الكلام بذلك مرتباً أحسن ترتيب ومفصلاً أحسن تفصيل وموضوعاً بعضه من بعض أكمل وضع »[١٥] .

٤ - ٢

بناء القصيدة عند المتنبى :

اقتصر حازم من قصيدة المتنبى على مقدمتها ، ذاهباً إلى أن هذه المقدمة بجمعها « غرض » واحد ، وإن لم يبين هذا الغرض . وتأمُّل هذا القسم من القصيدة لا يسمح لنا بتحديد « غرض » معين . فهل هى فى الغزل أو الحكمة أو شكوى الزمان ؟ إنها فى ذلك كله . و « فصولها » — إذا اقتنعنا بتحليل حازم — تتداخل تداخلاً عجيباً . إن وحدة البيت لا تزال هى الأصل : أو بالأحرى وحدة المعنى الجزئى . ولكننا إذا نظرنا إلى البيت الواحد ، أو إلى المجموعة القليلة من الأبيات التى يربطها وصف « موقف » أو « شىء » معين ، على أنها وحدة كاملة يمكن أن تُفصَل عن سائر القصيدة — كما تفصل قطعة من النسجية عن سائرها — وجدنا أن الكل وإن لم « ينفرط أو يضطرب » بهذا الحذف كما يقول أرسطو[١٦] فإنه يفقد شيئاً من امتداده ، كما يفقد الجزء شيئاً من قوته . ففن المتنبى لا يتجلى فى التقسيم إلى « فصول » بقدر ما يتجلى فى تلاحم النسج : أن كل بيت لا يتصل بما يجاوره فحسب ، ولكنه يشير أيضاً إلى بيت بعيد قبله أو بعده . إن المتنبى يكسر عامداً آلية الفصول ، ويعرف جيداً أن فن الشاعر غير فن الناثر . إنه لا يترجم الانتقالات الطبيعية فى الشعر القديم إلى أقسام ، وإن أوجد قدراً من الترابط بين أجزاء المعنى الواحد . ولكنه — وهذا هو الأهم — يدرك سر الوحدة فى القصيدة العربية : وحدة الحياة نفسها ؛ الحياة كما ينغمس فيها الشاعر ؛ يطاوعها حين تأبى أن تطاوعه . وكل قصيدة هى قطعة من الحياة لا تشبه القطع الأخرى ، ولكنها أيضاً لا تتميز بفرض نظام معين على الحياة . من هنا تظل القصيدة العربية مثل الخيمة ، مفتوحة من كل ناحية على فضاء الله الواسع .

ولكن أهمية المطلع تزداد فى هذا العصر الصناعى المتأنق ، إذ يقوم بدور عمود الخيمة ، ويصح أن يرفد بأعمدة ثانوية ، ولكنه يظل المرتكز الأساسى الذى يحمل ثقل القصيدة ، ويضمن توازنها . والمطلع فى القصيدة التى مثّل بها حازم :

أغالب فيك الشوق والشوق أغلبُ
وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجبُ

هذا البيت « الغزلى » يشير فى شطره الأول إلى قلق الشاعر وطلبه ما لا يستطيعه ، وهذا معنى منتشر فى القصيدة كلها ، ولكنه ظاهر على الخصوص فى البيت الرابع عشر :

لحى الله ذى الدنيا مناخاً لراكب
فكل بعيد الهم فيها معذَّبُ

والشطر الثانى يشير إلى سوء الظن بالحياة ؛ فينبغى أن نتوقع الشر أكثر من الخير ، بل إننا ربما كنا مجبولين على الوقوع فى الشر . وهذا معنى منتشر فى القصيدة أيضاً ، وقد أكده الشاعر فى البيت الرابع :

عشية أحفى الناس بى من جفوتُه
وأهدى طريقىَّ التى أتجنبُ

ثم فى البيت الثانى عشر :

وما الخيل إلا كالصديق قليلةٌ
وإن كثرت فى عين من لا يجرّبُ

وقد يبدو وصف الفرس ، بمراحه ونشاطه ، بعيداً عن هذا الجو الحزين المتشائم ، ولكنه صورة مجسمة لقلق الشاعر واندفاعه الذى لا يخلو من زهو القوة :

شققت به الظلماء أدنى عنانَهُ
فيطغى وأرخيه مراراً فيلعبُ

على أن وقوف حازم عند نهاية هذه المقدمة يعنى أنه فصلها فصلاً تاماً عن القسم المدحىّ . إن حازماً ينظر إلى وحدة « الغرض » لا إلى وحدة القصيدة . فهو يقسم القصائد قسمين : بسيطة الأغراض ومركبة الأغراض ؛ « والمركبة هى التى يشتمل الكلام فيها على غرضين مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومديح . . . وهذا أشد مناسبة للنفوس الصحيحة الأذواق لما ذكرناه من ولع النفوس بالافتنان فى أنحاء الكلام وأنواع القصائد »[١٧] .

فكأن القيمة الجمالية للمقدمة تنحصر فى التغيير المحض ، دون حاجة إلى رابط يربطها بالغرض الثانى ، العمل ، وهو المدح غالباً . ولا شك أن هذا القول يصدق على معظم قصائد المحدثين والمتأخرين . وكأننا فى الواقع أمام قصيدتين مختلفتين لا يجمع بينهما إلا وحدة الوزن والقافية . ولكن المتنبى — على وجه خاص — يخالف هذا القانون فيسقط المقدمة الغزلية فى عدد من أطول مدائحه : «غيرى بأكثر هذا الناس ينخدع» ، «لكل امرىء من دهره ما تعوّدا» ، « دروع لملك الروم هذى الرسائل » ، « على قدر أهل العزم تأتى العزائم » ، « لا خيل عندك تهديها ولا مال » ، الخ . . ومما ينبغى ملاحظته — أيضاً — أنه ربما استغل المقدمات الغزلية استغلالاً بارعاً فجعلها صالحة لأن تُحمل على أكثر من وجه واحد : على أنها

غزل صرف أو على أنها داخلة فى معانى الغرض الأصلى الذى نظمت له القصيدة . وجمع المتنبى بين المديح والهجاء فى بعض كافورياته ملحظ متداول مشهور . أما غزلياته التى توحى بالغرض الأصلى أو تومىء إليه فلعل من أوضحها مقدمة قصيدته « واحر قلباه ممن قلبه شبم » ، ومثلها « أود من الأيام ما لا توده » و « ما لنا كلنا جو يا رسول » ، والقصيدة التى نحن بصددها « أغالب فيك الشوق والشوق أغلب » .

ولعل قارئا يرى فى مطلعها خطاباً صريحاً لسيف الدولة ، إذ إن كاف « فيك » قرئت بالفتح على التذكير وبالكسر على التأنيث . ويبدو لى أن هذه القصيدة شديدة التركيب حقا ، لكنّ ليس بالمعنى « البسيط » الذى تصوره حازم . فالمقدمة تمهد للسخرية الخفية التى صبت فى قالب المدح . يقول المتنبى بعد بيت المطلع مباشرة :

أما تغلط الأيام فىّ بأن أرى
بغيضا تُنائى أو حبيباً تُقرِّبُ ؟

فهو يقول عن كافور ببساطة تامة إنه بغيض . ثم يبدأ القسم المدحى بقوله :

وأخلاق كافور إذا شئت مدحهُ
وإن لم أشأ تملى علىّ وأكتب

فيشكك فى أنه يقصد مدحه فعلاً . فإذا قال بعد ذلك :

إذا ترك الإنسان أهلاً وراءه
ويمم كافوراً فما يتغرّب

كان كأنه يناقض ما قاله فى البيت الثانى ، إلا إذا حملنا قوله الأخير على محمل السخرية . إن بيت المطلع نفسه يرن فى آذاننا حين نقرأ قسم المديح : « . . . وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب » ، فنفهم منه معنى محدداً وراء الحكمة « أن الشرّ أدنى وقوعاً من الخير » ، نفهم منه — حين نقرأ مديح كافور الذى كرر فيه أنه فاز بقرب هذا الممدوح ، خالطاً دعواه بالشكوى — أن الهجر العجيب الذى أشار إليه فى المطلع كان هجره لسيف الدولة ، والوصل الأعجب كان لحاقه بكافور . حتى إذا بلغنا الأبيات الستة الأخيرة وجدنا الثلاثة الأولى منها تقرب من الهجو الصريح ، فى حين أن الثلاثة الأخيرة تمزج الفخر بما يشبه التهديد :

وأىّ قبيل يستحقك قدره ؟
معدُّ بن عدنان فداك ويعربُ !
وما طربى لما رأيتك بدعة
لقد كنت أرجو أن أراك فأطربُ !
وتعذلنى فيك القوافى وهمتى
كأنى بمدح قبل مدحك مذنب !

ولكنه طال الطريق ولم أزل
أفتش عن هذا الكلام وينهب
فشرّق حتى ليس للشرق مشرقٌ
وغرّب حتى ليس للغرب مغرِب
إذا قلته لم يمتنع من وصوله
جدار معلى أو خباء مطنّب

٤ - ٠

خاتمة :

وقفتْ القصيدة العربية التقليدية — فنيا — عند المتنبى . فلا نعرف بعده إضافة جديدة لهذا الشكل الفنى ، وإنما نعرف تقليداً ، منه المتقن ومنه العاجز . فإن أريد بعث هذا الشكل فلا بد من أن يدخل فى طور جديد . ولكننى أحسب أن مزيته الأساسية هى هذا اللون الفريد من الوحدة ؛ وهى وحدة شكلية تدل على صفة مزاجية عقلية حضارية ؛ أعنى أن هنا نموذجاً من نماذج الإبداع الإنسانى — فى الفكر والعلم والفن جميعا — يقوم على الاندماج فى الحياة لا على محاكاة الحياة . ماقيمة هذا النموذج لإنسان اليوم ؟ سؤال ينبغى أن يطرحه على نفسه كل من يفكر فى إبداع حضارى جديد .

بقيت كلمة تقتضيها الأمانة . فالأفكار التى طرحت فى هذه المقالة لا تقوم إلا على أفكار جزئية متناثرة . ولهذا فهى مطروحة للاستقراء والتمحيص والنقد ، لا لقبولها ولا للجدال حولها . والكاتب لا يحرص على هذه الأفكار بل يهيب بمن يدرسون تراثنا الأدبى والعلمى والثقافى أن يأخذوا أنفسهم بالجد فى عملهم ، وأن يهجروا المناقشات الفارغة التى لا تقوم على استقصاء الوقائع . فليس من المفيد أن نبدىء ونعيد فى الكلام على أساليب الشعراء والكتاب مع أن معظم النصوص غير مخدوم . وخدمة النص لا تنتهى عند تحقيقه بل ينبغى أن تهتم بتوضيح مشكلاته .

وإلى المفتونين بكل جديد من مذاهب الغرب أهدى هذه الكلمة التى كتبها زعيم التفكيكيين جاك دريدا :

« إن الاعتراف بكل المتطلبات الكلاسيكية للشروح المقبولة ، واحترام هذه المتطلبات ، ليس بالأمر الهين . إنه يستلزم جميع أدوات النقد التقليدى . وبدون هذا الاعتراف وهذا الاحترام يمكن أن يتطور العمل النقدى فى أى اتجاه يتفق له ، وأن يسمح لنفسه بأن يقول أى شىء تقريباً »[١٨] . ا . هـ . بنصه .

هوامش :

(١) كتب العقاد فى مقال بعنوان « الأسلوب الإفرنجى » : « وليس الذى نرويه من نماذج الجاهليين بالنموذج الذى يقتدى به فى النظم ، لأنها فى الغالب أبيات مبعثرة تجمعها قافية واحدة يخرج فيها الشاعر من المعنى ثم يعود إليه ثم يخرج منه على غير وتيرة معروفة ولا ترتيب مقبول » (« مراجعات فى الآداب والفنون » ط . بيروت ١٩٦٦ ص ٨٥) وقد نشر المقال أولاً فى صحيفة « البلاغ » ٦/١٦ - ١٩٢٥) — انظر : حمدى السكوت ومارسدن جونز : أعلام الأدب المعاصر فى مصر ، ج ٥ ص ٣١٦ ، القاهرة ١٩٨٣ .

ويبدو أن طه حسين كان يرد على هذا الرأى حين أكد أن القصيدة القديمة لا تفتقر إلى ما سماه « الوحدة المعنوية » ، وذلك فى مقاله « ساعة أخرى مع

لبيد » ، وقد نشر متأخراً عن مقال العقاد بمدة ، وكأنما كانت الفكرة قد استقرت فى أذهان الأدباء (تاريخ نشر المقال ١٣/٢/١٩٣٥ كما ورد فى هامش « حديث الأربعاء » ج ١) .

وانظر كتاب « ملامح وحدة القصيدة فى الشعر العربي » لسامى منير (الإسكندرية ١٩٧٩) ـ الباب الخامس : « وحدة القصيدة العربية القديمة » حيث يعرض آراء مجموعة من النقاد المعاصرين بين منكرين لهذه الوحدة ومثبتين لها .

(٢) « الشعر والشعراء » ط . بيروت ١٩٦٤ ص ٢٠ - ٢٢ .

(٣) « كتاب أرسطوطاليس فى الشعر » القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٢٣٥ - ٢٣٦ .

(٤) ابن جنى : « الخصائص » ، ط . بيروت عن الطبعة الكاملة لدار الكتب المصرية ، تحقيق محمد على النجار ، ج ٢ ص ٢٨ - ٢٩ .

(٥) « الشعر والشعراء » ص ٥٣٠ .

(٦) خبر إجلاء زياد بن أبيه قوما من تميم إلى خراسان ورد ضمناً فى « الكامل » لابن الأثير ـ أحداث سنة إحدى وخمسين (ج ٣ ط بيروت ١٩٦٥ ص ٤٨٩) ونصه : « وفى هذه السنة وجه زياد الربيع بن زياد الحارثى أميراً على خراسان . . . وسيّر معه خمسين ألفا بعيالاتهم من أهل الكوفة والبصرة . . . فسكنوا خراسان » .

أما موسى بن عبد الله بن حازم السلمى (نسبة إلى سُلَيم ، قبيلة من قيس عيلان) فكان أبوه عاملاً لعبد الله بن الزبير على خراسان ، وانتقض عليه بنو تميم سنة خمس وستين وطالت الحرب بينهما سنتين (« الكامل » ج ٤ ص ٢٠٨) . وأخبار موسى فى أحداث سنة خمس وثمانين (ج ٤ ص ٥٠٥ - ٥١٣) .

(٧) « ولاة مصر » ، تحقيق حسين نصار ، ط . بيروت ١٩٥٩ ، ص ٧٦ .

(٨) عبد الله إسماعيل الصاوى : « شرح ديوان الفرزدق » القاهرة ١٩٣٦ ، ج ١ ص ٢٢٥ .

(٩) ورد هذا الخبر فى تاريخ الطبرى ، فى أخبار سنة تسع وستين . (القسم الثانى ص ٧٩٠ من طبعة ليدن) .

(١٠) « عيار الشعر » تحقيق طه الحاجرى ومحمد زغلول سلام (القاهرة ١٩٥٦) ص ٥ - ٧ - طبعة أخرى بتحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع (الرياض ١٩٨٥) ص ٧ - ٩ .

(١١) « شرح ديوان الحماسة » نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون (ط ٢ القاهرة ١٩٦٧) ج ١ ص ٨ - ١١ .

وفى نشأة مصطلح « عمود الشعر » ، انظر : وليد قصاب : « قضية عمود الشعر فى النقد العربى القديم » (الرياض ١٩٨٠) ص ص ١٣٩ ـ ١٥٩ .

(١٢) « أما أنا فلم أر قط أمثل طريقة فى البلاغة من الكتاب » (« البيان والتبيين » تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة ١٩٤٨ ، ج ١ ص ١٣٧) .

(١٣) « ابن الرومى : حياته وشعره » ترجمة حسين نصار (ط ٣ ، بيروت ١٩٧٨)

(١٤) « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، (ط ٢ بيروت ١٩٨١) ص ٢٩٦ - ٢٩٩ .

(١٥) « كتاب أرسطوطاليس فى الشعر » ص ٦٢ .

(١٦) « منهاج البلغاء . . . » ص ٣٠٣ .

(١٧) نفسه

(١٨) J. Derrida: of Grammatology, Eng. Trans. By: G. Ch. Spivak (Baltimore, U S. 1976)
النقل عن: V. B. Leitch: Deconstructive Criticism (New York 1983) p. 176

ياروسلاف ستتكيفتش

ابن قتيبة وما بعده: القصيدة العربية الكلاسيكية والأوجه البلاغية للرسالة

ترجمة: مصطفى رياض

لقد خلف لنا تراث النقد الأدبي العربي الوسيط في تنظيرات ابن قتيبة (المتوفى عام ٢٧٦ هـ/٨٩٩ هـ) - التي كثر ترديدها - النظامَ النظرى المترابط الوحيد الذى يُفسر البناء الثلاثى للقصيدة - وإن كانت هذه التنظيرات ، على المستوى الظاهرى ، ليست إلا تبريراً خاصاً لما هو سهل بيّن ، حتى وإن لم تكن بالضرورة غير مقبولة بوصفها سردا قصصيا لترتيب الموضوعات داخل القصيدة[١] . ويضاف إلى ذلك حقيقة أن ابن قتيبة - منشىء هذه التنظيرات - ناقد عباسى ؛ فيكون من الطبيعى إذن أن يختار « قصيدة البلاط » التى بلغت أوج ازدهارها الفنى فى عصره ، نموذجاً بنائياً فى المقام الأول . وهكذا أضفى ابن قتيبة اختياره ، بشكل ضمنى ، على الوعى العربى العام بشكل القصيدة ؛ وهو ما يعطى انطباعاً بأنه يحافظ جاهداً على الشكل الكلاسيكى . ويتحقق هذا الانطباع العام أساساً من خلال استخدام ابن قتيبة للزمن الماضى فى تنظيراته بأسلوب بارع ولبق ، كما لو كان يوحى بأن نظريته الشعرية تستند على الممارسات الأدبية فى تراث شعرى قد استقرت قواعده ووضحت معاييره . وفى حالة الأدب العربى فإن الشعر الجاهلى دائماً هو ذلك التراث . ومع ذلك فإننا إذا أردنا تحرى الدقة لوجدنا أن نموذج ابن قتيبة لا ينطبق إلا على القصيدة العربية وقد أصبحت أداة مسخرة لمدح العباسيين . وبذلك يكون من الظلم أن ننحى باللائمة على ناقدنا العباسى لإقحامه قالباً ضيقاً ومقيِّداً لكل المحاولات اللاحقة التى تبحث عن نظام شكلى يعكس صورة القصيدة العربية الكلاسيكية .

ولا يزال تعريف ابن قتيبة أكثر الأطر المرجعية صلاحية إذا ما أُخِذ على ظاهره [وهو قوله] :

« وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدِمن والآثار ، فبكى وشكا ، وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين (عنها) ، إذ كان نازلة العَمَد فى الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر ، لانتقالهم عن ماءٍ إلى ماء ، وانتجاعهم الكلأ ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان .

« ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الوجد وألم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، ويستدعى (به) إصغاء الأسماع (إليه) ؛ لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب . .

« فإذا (علم أنه قد) استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل فى شعره ، وشكا النصب والسهر ، وسرى الليل وحر الهجير ، وإنضاء الراحلة والبعير .

« فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وذمامة التأميل ، وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير ، بدأ فى المديح . . . »[٢] .

وإذا نحينا جانبا فى هذا المقام مداخل بنائية أخرى ، فإن مانستخلصه من تعريف ابن قتيبة الاستطرادى للقصيدة هو معرفتنا أن هذا الناقد العباسى يتحدث عن بناء له وظيفة بلاغية : فلهذا البناء

رسالة ضمنية مقصود بها التأثير . وفي هذا المقام أيضا ينبغي أن نأخذ في حسباننا مضمون مصطلح « قصيد » الذي يستخدمه ابن قتيبة ـ حتى وإن رأينا أن المحصلة ذات طبيعة لغوية خاصة[٣] . ومع ذلك ، فإن هناك حقيقة تبدو واضحة هي توظيف الشكل بلاغيا . ولذا يتعين أن يصدر فهمنا وتحليلنا للنص أساساً من فرضية بلاغية . أضف إلى ذلك أن أي مدخل لدراسة القصيدة بوصفها بناءً له وظيفة بلاغية ، يجب أن يتعامل مع الأسس الشعرية المشتركة الخاصة بالأشكال والأنواع الأدبية الأخرى ، الصادرة عن الضرورة البلاغية ، لمجرد وجود أوجه للمقارنة تفرض نفسها على الدراسة . وهكذا فإن كل دراسة لوظيفة القصيدة وشكلها بوصفها شعراً يُلقى على سامعيه إلقاءً ذا غرض (epideictic) ــ وهذا هو نوع الشعر الذي يعنيه ابن قتيبة ـ لابد أن يؤدي بنا إلى التوصل إلى تنظيرات ذات سمات مشتركة ـ تبنى أساساً على الشكل ـ مع الأبنية الفنية الأخرى التي تعتمد على الغرض ، كالخطبة والرسالة .

وقد تنبه ناقدو الأدب العربي ، الذين ينحون منحىً بلاغياً في دراساتهم ، إلى هذه الحقيقة حتى قبل عصر ابن قتيبة . لكن أول إشارة صريحة للتشابه بين « القصيدة » و « الرسالة » يمكن إرجاعها إلى ابن طباطبا (المتوفى ٣٢٢هـ/٩٣٤)[٤] .

ونقلاً عن ابن طباطبا فقد وُصِف الشعر بأنه رسائل مقيدة "bound epistles" ، ووُصِفت الرسائل بأنها أشعار مرسلة "unbound poetry" . وبالقياس فإن ذلك الوصف يتسع ليشمل « القصيدة » و « الخطبة » . ويكون الاختلاف بينهما في الوسيط المستخدم ، وفي ظروف الإلقاء ، وليس في البناء . وعلاوة على ذلك ، يمكننا أن نحدد أوجه التشابه بين الخطبة والقصيدة تحديداً محكماً ، نظراً لتميز الشعر الملقى القائم أساساً على خاصية التواصل الشفهي مع المتلقي .

ويستدعي جورج أ . كنيدي ـ في معرض حديثه عن أسلوب هيمريوس السفسطائي الأثيني الذي عاش في القرن الرابع الميلادي ، في إلقاء خطبه ـ يستدعي مشهداً ينطبق انطباقاً تاماً على حالة الأدب العربي . يقول جورج كنيدي : « غالبا ما يمكن تصور هيمريوس وهو يُلقي خطبته بنبرة غنائية مرتفعة ، تصاحبها إشارات وحركات منمقة . ويتكون جمهور هيمريوس من متذوقي فن الخطابة الذين يحسنون تقدير إيقاعات الإلقاء . وتمثل هذه الخطبة لأهل القرن الرابع ما كانت تمثله قصائد پندار Pindar لمستمعي الحقبة الكلاسيكية المبكرة »[٥] . وما يعنيه جورج كنيدي هو أن الخطبة التي كانت تلقى في القرن الرابع قد حلت محل القصيدة القديمة التي كانت تلقى في البيئة الحضارية والتاريخية لليونان ، وأنها ـ أي الخطب الملقاة ـ أصبحت أكثر تعقيداً في نسيجها وبنائها ، ولكنها لم تفقد بناءها البلاغي الشفاهي . وهي بذلك تستمر في أداء « الكثير من الوظائف التي كان الشعر يقوم بها من قبل ، والكثير من الخطب الملقاة ـ بما في ذلك خطب المديح والزفاف ، والخطب التي كانت تلقى احتفالاً بالآلهة ـ هي أناشيد مكتوبة بشعر منثور[٦] .

ويمكننا أن نذكر أفكاراً مشابهة فيما يتصل بالجدل بين القصيدة العربية والخطبة/الرسالة أيضاً ؛ غير أن هذا الجدل في الأدب العربي يظل على صورة توتر داخلي حتى داخل القصيدة الملقاة ذاتها . ويتضح ذلك على سبيل المثال في الأسلوب الذي اتخذ ابن قتيبة بمقتضاه هذا الشكل نموذجاً له . وهكذا ظل أسلوب الإلقاء التقليدي للقصيدة على ما كان عليه في بيئته الرسمية « القديمة » ؛ فيلقي شاعر البلاط العربي قصيدته واقفاً ، قابضاً بيديه على قوسه المغروس في الأرض أمامه ، رغبةً منه في ادعاء جدية القدماء ووقارهم . ويمكننا التوسع في تقديم هذه الصورة إذا ربطنا بين قوس الشاعر المنشد وعَنَزَة الرسول محمد ـ وهي ذلك الرمح القصير الذي اعتاد بلال ، منذ العام الثاني للهجرة ، أن يحمله أمامه ، وأن يغرسه في الأرض في أثناء الصلاة . وقد أدخل تقليد « العنزة » بوصفها « رمح الخطابة » Vortragslanze[٧] إلى دائرة الشعائر ، وضُمِّنت إلى الخصائص الأخرى للسلطة « الرعوية » ـ وعلى سبيل المثال : اعتلاء خطيب الجمعة المنبر وهو يحمل في يده « العنزة » . وتؤكد مثل هذه التطورات ، التي تمثل نكوصاً وارتدادا إلى الرمز ذاته ، قيام « العنزة » بتقديم تحويلات إشارية قديمة للسلطة على الطقوس ، حيث يقودنا التقليد الرعوي ــ الأبوي إلى التقليد الكهنوتي ــ الروحاني ، وفي نهاية المطاف يصل بنا إلى الشرعية/ القضائية ؛ وفي هذا المقام ترمز « العنزة » إلى حق حاملها في إعطاء العدالة وكذلك ترمز إلى اكتسابه امتيازات عند المطالبة بها .

ينبغي علينا إذن أن ننظر إلى الجوانب الطقسية المصاحبة لإلقاء كل من القصيدة العربية القديمة ونتاجها المتمثل في قصيدة البلاط العباسية (كما وصفها ابن قتيبة) في ضوء هذا السياق البلاغي ؛ فما يُلقيه شاعر البلاط العباسي يُعد ، من وجهة نظر ابن قتيبة ، أحد أشكال الرسائل ، بغض النظر عما إذا كان الإلقاء شفاهة (وهو بذلك يكون مشابها للخطبة الملقاة) أو كتابةً على شكل رسالة . ولذا فمن الطبيعي أن يتوصل ابن قتيبة ، أو أي ناقد عباسي آخر ينحو اتجاهاً بلاغياً في نقده عند بحثه لهذا الموضوع ـ أن يتوصل إلى نظام إلقاء بنائي ووظيفي يشكل أساساً للقصيدة ، مدفوعاً في ذلك بالتشابه بين القصيدة والرسالة .

وهكذا ، إذا سلمنا بازدياد وضوح المفهوم البلاغي لبناء القصيدة في أذهان الشعراء والنقاد منذ العصر العباسي إلى ما بعده ، وبالتأييد الذي تلقاه هذا الاتجاه نتيجة لانتشار نظرية البلاغة الهلينستية ، فإننا نكون مستعدين لفهم الاتجاه العربي لرؤية عناصر يمكن تصنيفها في تصميم بلاغي شامل في النموذج البنائي للقصيدة .

وعلى هذا يمكننا ببساطة ــ قد تبدو طائشة ــ أن نفسر مصطلح « القصيدة » بوصفه « رسالة » ، أو بوصفه المغزى البلاغي الضمني للقصيدة . وكذلك يمكننا أن نأخذ في الحسبان وسائل الإقناع المتضمنة في فنون الرسالة والخطابة الهلينستية والشيشرونية والأوربية في أوائل العصور الوسطى ؛ فهذه الفنون ستقودنا إلى تعرُّف التكوين البنائي لهذه الأجناس الأدبية ، إلى الحد الذي عبر عنه علماء البلاغة اليونانيون والرومانيون بمصطلحاتهم الوصفية الموضوعة لها . وأسهل ما في الأمر متابعة هذه الأبنية من خلال أجزائها المكوِّنة الثلاثة أو الأربعة إجمالا :

١ ــ الاستهلال ؛ ٢ ــ السرد ؛ ٣ ــ الجدل ؛ ٤ ــ الخاتمة ، وإن كنا نلاحظ أن جزء السرد في الخطاب الشيشروني القضائي يتم تعديله من خلال « استطراد » ، في حين يطور « الجدل » إلى حوار « التقسيم » و « التأكيد » و « الدحض » . أضف إلى ذلك أن الغرض

من « الاستهلال » فى المفهوم الشيشرونى ، هو فى المقام الأول « جذب انتباه المستمعين وتهيئتهم للاستماع »[٨] .

وتبدو الحماسة البالغة لتوضيح المغزى البلاغى المتضمن فى الاستهلال فى معادلة نظرية الرسائل فى العصور الوسطى الأوربية لهذا المغزى بـ captatio benevolentiae[٩] (اقتناص الرغبة الطيبة) ؛ ويُفسر ذلك ما يشيع فى الأنواع الأدبية التى تعتمد على الإلقاء الشفاهى ، الأمر الذى يجعل ملاحظة ابن قتيبة التى يقول فيها : « فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له » ، شبيهة إلى حد بعيد بعبارة شيشرون : « جذب انتباه المستمعين وتهيئتهم للاستماع » ، ويسمح بوجود تعادل بين « الاستهلال » و « النسيب » .

إن معرفة صاحب تنظيرات القصيدة العربية (ابن قتيبة) أن الشاعر « علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وذمامة التأميل » ، ولو أنها معرفة يمكن مطابقتها بـ captatio benevolentiae (اقتناص الرغبة الطيبة) فى عصر ما بعد شيشرون ، فإنها معرفة دالة على أن الرحيل ، فى نظر ابن قتيبة - على الأقل فى مغزاه البلاغى - لا يمكن تمييزه من « الاستهلال » ، بالرغم من كونه سرداً من وجهة النظر الأسلوبية . ونحن نتعرف أيضاً حقيقة أخرى هى وحدة المتكلم ، أو وحدة الشخصية الشعرية فى هذين الجزءين من القصيدة العربية . وينبغى ألا تغيب هذه الحقيقة عن أذهاننا ، لا لمجرد علاقتها بفهم النظريات غير البلاغية للقصيدة ، بل لإسهامها فى شرح الاستغناء التدريجى عن قسم الرحيل ، الذى أخذ يتم فى يسر فى إطار النظرية البلاغية للعصر العباسى دون إلغاء لصوت الشاعر وذاتيته ، أو حرمان للقصيدة من تأثيرها البلاغى المرتبط بالاستهلال الذى كان يعتمد عندئذ اعتمادا كليا على النسيب[١٠] .

ويلاحظ الفيلسوف ابن سينا (المتوفى فى سنة ٤٢٨ هـ ، ١٠٣٧ ميلادية) ، الذى كثيراً مادفعه اهتمامه النظرى بكل من فنون الشعر والبلاغة إلى تكوين ملاحظات نقدية على الشعر لها أساس بلاغى ، أن « الاستهلال » ليس حِكراً على البلاغيين وحدهم ، وإنما يقبل فحول الشعراء أيضاً على استخدامه . ويضيف ابن سينا أن مثل هذا التشابه يُمكن ملاحظته بصفة خاصة بين « خطب الخصومات » والقصيدة الملقاة شفاهة - وبخاصة قصيدة المديح[١١] . وهكذا فإن ابن سينا يحاول تقريب قصيدة المديح العباسى (التى تحتوى على الخصائص البلاغية للرسائل) إلى الأذهان بأسلوب وإن كان يُلقى ضوءاً على بناء القصيدة ، فإنه فى الوقت نفسه يشوه الحس الأدبى التاريخى .

ويشير ابن سينا أيضاً بصورة ضمنية إلى وجود حس جماعى يستقبل المغزى البلاغى للقصيدة ، وإلى الدَّيْن الشكلى الذى تدين به قصيدة البلاط للشكل الجاهلى للقصيدة التى تعتمد فى أغلبها على « الخصومة » ، نظرا لكونها « رسالة » كذلك . وبذلك تكون هذه القصيدة نظيراً شعريا حقيقياً « لخطب الخصومات » النثرية . والقصيدة الجاهلية هى ذلك النظير الشعرى البلاغى الذى يحوى موضوعات الهجاء ، والثأر ، والخصومات المحلية ، ويستخدم التصريح البلاغى الواضح لتقديم « رسالة » تستعين بمجموعة من العلامات الأسلوبية .

وهكذا يتعين علينا أن نقوم بدراسة الرسالة/ القصيدة العربية الكلاسيكية بوصفها صنفا أدبيا متميزا عن « الشعر » بعامة فى تاريخ الأدب العربى . وبذلك يصبح قيام هذه الرسالة/القصيدة بمهمة « خطب الخصومات » العربية منذ زمن بعيد ، قبل أن يستخدمها العباسيون ، حقيقة ذات مغزى ! ويبدو أن ابن سينا أدرك الصلة الشكلية بين « خطب الخصومات » والقصيدة على الأقل فى إحدى ظواهرها - حتى وإن قام بإبدال موقعى الدائن والمدين . وإذا راجعنا الترتيب الزمنى لتطور الأجناس الأدبية العربية لوجدنا أن الخطب النثرية المتصلة بالخصومات هى التى تقفو أثر القصيدة الجاهلية أسلوبا وبناء .

وقد قام ألفرد بلوخ[١٢] - الذى يتمتع بقدر كبير من الحساسية اللغوية فيما يتصل بالعبارات الدلالية - بتجميع قائمة ممثلة للوسائل الأسلوبية التى تومىء إلى وجود رسالة ما فى القصيدة العربية القديمة . وقد قاده بحثه هذا إلى افتراض أن مصطلح « قصيدة » ذاته يمكن أن يكون قد أطلق أصلا على هذه « الرسالة » فحسب ، وأن مثل هذه الرسالة ، بما تحتوى عليه من معان عدوانية ، لم تكن مجرد قصيدة فحسب ، بل عملا هجائيا خالصا . وهى فى هذا تتشابه ومعنى مصطلح « القافية » القديم ، الذى كان يعنى فى أول الأمر « شعر الهجاء » ، ثم تطور ليعنى بعد ذلك « القافية » بمفهومها الصوتى المعروف[١٣] .

غير أن « العلامة » الأسلوبية للرسالة هى مايهمنا هنا فى المقام الأول ؛ ولذا فإننا نلاحظ أن الرسالة يتم تقديمها ، أو فى بعض الأحيان يُعاد ذكرها ، ملخصة باستخدام صيغة الأمر : للمفرد « أبلغ ! » ، أو للمثنى « أبلغا ! » ، أو بصيغة « بلِّغ ! » ، وأيضا بصيغة الاستفهام « من مُبلغ ؟ » . وهكذا فإن قول بشامة بن عمرو لا يحتمل اللبس :

فإما هلكتُ ولم آتِهم ... فأبلغ أماثل سَهْمٍ رسولا[١٤]

وفى المثال السابق ، تتأكد الرغبة فى الإبلاغ باستخدام الشاعر لكلمة « رسول » التى تعنى هنا رسالة . ويظهر ذلك أيضاً فى إتباع زهير كلمة « رسالة » للفعل « أبلغ » فى قوله :

ألا أبلغ الأحلاف عنى رسالة ... وذبيان هل أقْسَمْتم كل مقسم[١٥]

وفى حالة تقديم الرسالة بوصفها وسيلة الشاعر للتوصيل فى شعره ، فإنها تكون أكثر تحديدا وذاتية ، كما فى قول البطل المكى عبد الله بن الزِّبَعْرَى ، الذى يستخدم كلمة « آية » مرادفا رصينا لكلمة « رسالة » ، رغبة منه فى توصيل رسالة انتصار بتحديه لبطل المدينة حسان بن ثابت بعد موقعة أحد .

أبلغا حسان عنى آية ... فقريض الشعر يشفى ذا الغلل[١٦]

أما صيغة الاستهلال « ألا من مبلغ » فهي ترد كثيرا في شعر النابغة الذبياني[١٧] : « ألا من مبلغ عنى خزيماً » ، و« من مبلغ عمرو بن هند آية » . ويرد فعل الأمر (بلّغ) كثيرا في شعر الشاعر المخضرم كعب بن زهير[١٨] ؛ كما يُفضل الشاعر الأموى مالك بن الريب هذه الصيغة نفسها ، فنجد في قصيدته التي يرثى فيها نفسه علامة - في بادىء الأمر - على وجود رسالة استخدم فيها الشاعر الأسلوب القديم : (فياراكبا) ، ثم عاد فاستخدم علامة أخرى مباشرة في صيغة الأمر التوكيدى (بلّغ !)[١٩]

٥٤) فيـاراكبـاً إمـا عـرضـت فـبلّغـن
بـنـى مـالـك والـريـب ألا تـلاقـيـا
٥٥) وبـلغ أخـى عـمـران بُـردى ومئـزرى
وبـلغ عـجـوزى الـيـومَ ألا تـدانـيـا

ويمضى الشاعر في أسلوبه الذى اختطه لنفسه ليختم مرثيته ببيت يُفيد فيه تقرير المغزى البلاغى لرسالتيه[٢٠] :

ألا مـن مُـبـلـغٌ أم الـصـريـخ رسـالـة
يـبـلـغـهـا عـنى وإن كـنـت نـائـيـا

ويلاحظ في هذا المجال أيضا كثرة ترديد الفعل « أهدى » بوصفه تنوعا مهما أو مكملا للفعل (أبلغ) ؛ أما معناه الأصلى فهو « يقدم هدية » ، أو « يزف العروس إلى زوجها » ، أو « يقدم قربانا من الحيوانات » . وفي بعض الأحيان تخضع بعض المشتقات الاسمية (قليلة المرونة من ناحية المعنى) ، من مثل « هدية » التي تعنى عادة : هبة أو قربانا ، كما تعنى أيضا عروسا - تخضع لمتطلبات سياق بناء الرسالة وأوجه البلاغة بها . وهكذا يقول جرير في البيت الأخير من إحدى نقائضه[٢١] :

أبـلـغ هـديـتى الـفـرزدق إنها
ثِـقَـلٌ يُـزادُ عـلى حـسيرِ مـثـقَـل

وتمهد كل هذه العلامات الأسلوبية لتعرف مباشر لا لبس فيه على المغزى البلاغى لهذا الشعر . أضف إلى ذلك أنه ينبغى لهذه العلامات أن تقوم بوظيفة تمييز الجنس الأدبى للقصيدة ، بوصفه بناء له وظيفة بلاغية صريحة ، من شأنها أن تخدم أغراض الرسالة والخطابة[٢٢] .

ومن المعتقد أن « ألفرد بلوخ » في دراسته للقصيدة قد افترض كل هذه الأمور ، على الرغم من أن اهتماماته التاريخية الطاغية تقوده إلى القول بأن القصيدة التي سبق تعريفها موضوعيا بأنها رسالة ، إذا ما عُرف موضوعها على أنه رسالة ، وهو ما يؤكده التعريف اللغوى لاسمها والفعل (قَصَدَ) - ينبغى أن تذكرنا بالقصيدة في صورتها البسيطة قبل تحولها إلى صورة معقدة بتعدد موضوعاتها ؛ وهى عندئذ تكون جديرة بحمل هذا الاسم ، أى تكون قصيدة .

ومثل هذا التناول التاريخى يبسط الأمور إلى حد بعيد ، وذلك بوضع مشكلة الشكل موضع الدراسة التاريخية ، إلى حد أنه يحصر الدراسة في وحدة موضوعية واحدة ، ترد في الشعر العربى القديم ، هى الوحدة المعلن عنها بالعلامات الأسلوبية : أبلغ . . . الخ . وهو بذلك يتجنب المواجهة مع أية مشكلة قد تنشأ من التعقيد البنائى للقصيدة . ومع ذلك ، فليست كل القصائد العربية الأولى ذات الموضوع الواحد ، التى وصلت إلينا ، وأغلبها في الهجاء - كما رأينا - قد حُفظت في صورة صحيحة بحيث نستطيع القول بأنها ، تاريخياً ، تشخص لنا شكل هذا الجنس الأدبى . وكذلك فإنه ليس من المقبول منطقيا افتراض أن الجزء يسبق بالضرورة الكل ، بغض النظر عما يثور من خلاف حول أصل هذا البناء (الكل) . وحتى لو سلمنا بأن الرسالة ذات الموضوع الواحد هى النواة التى تحتوى على الدوافع المنتجة للقصيدة ، فإننا بذلك لا نعدو حل مشكلة (الدوافع) ؛ وهى مشكلة خارجة عن نطاق الدراسة الشعرية . ولو أننا ارتأينا أن الشاعر قصد لشعره أن يكون رسالة ، وبذلك أصبح لقصيدته هدف واضح ومحدد ، فإن مشكلة بناء القصيدة ستظل في حاجة إلى تفسير . كذلك فإن أى بحث تاريخى « أثرى » يظل دائماً مجرد « تاريخ أثرى » إذا لم يؤدِّ بنا إلى فهم البناء في صورته المتكاملة[٢٣] . وبالنسبة للقصيدة العربية ليس هناك شك في معرفتنا ببنائها المتكامل . ولذلك فإن العودة إلى الماضى ، من الناحية النقدية ، محاولة غير مجدية . وعلى العكس فإن التقدم إلى دراسة البناء في صورته المتكاملة هو الطريق الصحيح إلى دراسة القصيدة .

وهكذا يصُبح لزاماً علينا ، بعد أن أكدنا الدافع البلاغى للقصيدة بوصفها رسالة ، وتنبهنا للإشارات الأسلوبية للرسالة ، أن نأخذ في الحسبان الوجود الوظيفى لهذه العناصر ذاتها في قصائد الشعر القديم ، تلك القصائد المعقدة التى تشتمل على رسائل . وستمكن من خلال دراستنا لهذه العناصر على وجه الخصوص من إرساء صلة التشابه بينها وبين التراث البنائى (الشكلى) العظيم للقصيدة العربية .

وهناك قصائد عربية قديمة كثيرة ، كاملة البناء ، تتفق في كونها رسائل صريحة ينطبق عليها الوصف السابق . وهذه القصائد تكفى لإقناعنا بصلاحية القصيدة القديمة لأن تكون بناءً مناسباً للقيام بوظيفة بلاغية ؛ ولذا فإن امرأ القيس[٢٤] يبدأ قصيدة له بالنسيب (الأبيات ١ - ٩) ، فيرثى « الديار » و« الأطلال » ، ويغيب في أحلام يقظة رائعة ، يصور من خلالها فتيات القبيلة اللائى رحلن ، ثم ينتقل فجأة إلى الحديث عن ناقته ، التى زادتها الأسفار قوة وقدرة على التحمل ، في قسم قصير ولكنه محدد ، هو قسم « الرحيل » (الأبيات من ١٠ - ١٤) . وبعد ذلك يقدم امرؤ القيس رسالته التى يود توصيلها مستخدماً العلامة (أبلغ) - وهى رسالة يريد بها تأكيد ذاته والفخر بنفسه (الأبيات ١٥ - ٢٢) . ومع ذلك لا يخلو فخر امرىء القيس في هذه المرحلة المبكرة من نبرة الهجاء وخصائصه[٢٤] .

ويبدو هذا النمط من البناء الأسلوبى واضحاً بصفة خاصة في قصيدتى بشامة بن عمرو (الغدير) - رقم ١٠ ورقم ١٢٢ من المفضليات ؛ ففى كلتا القصيدتين استهلال بالنسيب الذى يلونه الرثاء ، يتبعه وصف لرحلة الجمل بطريقة مباشرة أو ضمنية ، ثم يلى ذلك قسم الرسالة الذى يبدأ بالعلامة الواضحة « أبلغ »[٢٥] .

وبالإضافة إلى صيغة « أبلغ » البلاغية - التى تعنى أن الرسالة هى وسيلة تواصل شفاهى يقوم وسيط بنقلها ، الأمر الذى يجعل منها

صيغة موازية للرسالة ـ يمكننا أن نضيف صيغة « تبلّغون » ، أو « فتلك تبلغونى » ، حيث تقوم ناقة الشاعر بدور الوسيط ، وتكون الرسالة صورة بيانية يود الشاعر أن ينقل بنفسه من خلالها خبراً ما ، ومن ثم تكون الرسالة هى خطبة الشاعر ، وغالباً دعواه ، كما لو كان ماثلاً لتقديمها أمام محكمة . ولذا فمن الناحية الشكلية تكاد خطبة الشاعر فى هذه الحالة تقارب الخطبة القضائية/الشرعية فى بنائها أو نبرتها . وتمثل قصيدة النابغة الذبيانى[٢٦] فى المدح والاعتذار ، التى مطلعها : « يا دارمية . . . » هذا التنويع بدقة بالغة ؛ فهذه القصيدة تبدأ بنبرات النسيب السوداوية الحزينة (الأبيات ١ - ٦) ، يليها قسم الرحيل المتشابك الموضوعات (الأبيات ٧ - ١٩) ، ثم يُقدم الشاعر بالإشارة « أفتلك تُبلِّغنى النعمان » لرسالة/أو خطاب يمتزج فيها المدح بالاعتذار امتزاجاً فنياً .

وفى عصر بنى أمية رسخت أسس النماذج البنائية والأسلوبية للقصيدة الملقاة من المنطلق الخطابى ، نظرا للدور المتعاظم للشعر فى التقاليد الرسمية للبلاط .

ومنذ ذلك العصر بدأ الشعراء يعطون انطباعاً بأن وعيهم الفردى ببناء القصيدة قد تغير ، فأصبحوا على وعى أكبر بدور القصيدة بوصفها رسالة لها جوهرها البلاغى ، فى حين خفت درجة « عدم المباشرة » التى يتميز بها البناء التقليدى ، بالرغم من بقاء العناصر القديمة للقصيدة وغلبتها .

ولا شك أن أفضل قصيدة تمثل صورة « القصيدة الرسالة » فى هذه المرحلة هى ملحمة عبيد بن حُصَيْن بن جندل المعروف بالراعى النميرى (المتوفى ٩٦ أو ٩٧ هـ)[٢٧] ؛ وهى قصيدة نالت مكانة كبيرة فى التراث اللغوى والنقدى .

وتتكون هذه القصيدة من ستة وثمانين بيتا[٢٨] ؛ وهى ذات بناء متكامل ، مكون من النسيب (الأبيات ١ - ٤) ، والرحيل (الأبيات ٥/٦ و ٢٩ - ٣١) ، ورسالة شكوى ومدح للخليفة ، ومدح ذاتى اعتذارى ؛ وتمثل هذه الوحدات الأخيرة المكونات الموضوعية للقسم الأخير من القصيدة (الأبيات ٣٠ - ٣٢/٨٦ - ٩٢) .

ومن المهم أيضا أن نلاحظ تقديم قسم الرسالة بالإشارة المتعارف عليها : (أبلغ) ، وكذلك محاولة الشاعر أن يُقنع الخليفة الأموى عبد الملك بن مروان من خلال ذلك الترتيب المعقد من حيث موضوعاته ، بولائه الثابت له ، وأن يدفع عن نفسه ما سبق أن أعلنه من ولاء لعبد الله بن الزبير المطالب بالخلافة ، أو اعتناقه لأية بدعة أخرى . وهكذا ، فإن هذه القصيدة مثل آخر للاعتذار . ومع ذلك فالشاعر فى اعتذاره هذا لا يقف فرداً مدافعاً عن نفسه فحسب فى محكمة ، ولكن عن قبيلته كلها . ويضفى هذا الموقف على القصيدة كلها صبغة سياسية ، وكأنها وثيقة مُقدمة إلى بلاط الخليفة . ومع ذلك فالشاعر يظل فى الوقت نفسه متحدثاً باسم القبيلة ، متوافقاً فى ذلك مع التقاليد القديمة لصنعته ومجتمعه .

ويقع فى استهلال قصيدة الراعى النميرى تكثيف بنائى وبلاغى مهم ؛ ويبدو هذا الاستهلال بحكم موقعه وقاموسه الشعرى فى موقع النسيب . غير أن القاموس الشعرى وحده فى هذه الحالة مضلل ؛ فالشاعر يبدأ قصيدته هكذا :

ما بال دَفِّكَ بالفراش مذيلا ... أَقَذًى بعينك أم أردتَ رحيلا
لما رأت أرقى وطُولَ تلددى ... ذات العشاء وليلىَ الموصولا
قالت خُليدة ما عراك ؟ ولم تكن ... أبدا إذا عَرَت الشؤون سَؤولا
أخُليدُ إن أباك ضافَ وسادَهُ ... همّان باتا جَنْبَةً ودخيلا
طَرَقَا فتلك هَمَاهِمٌ أقريتها ... قلصاً لواقحَ كالقسى وَحُولا

وإذا أطلنا النظر ودققنا فى مراجعة هذه الأبيات لأدركنا ــ على مضض ــ أن مثل هذا الاستهلال للقصيدة لا يمكن ــ فى أحسن الأحوال ــ أن يعد إلا نسيباً قد طرأ عليه تعديل كبير . كذلك فإن معظم المفردات المستخدمة لها أصداء متعددة من نواحيق المعنى والبناء . وتبرز نتيجة للبس النابع من استخدام هذه المفردات احتمالات لعدة استعارات تبعدنا عن مركزية دلالات النسيب الذى افترضنا وجوده بادىء الأمر .

والخطوة الأولى التى يتعين علينا أن نخطوها هى أن ننتبه لتلك الرابطة الواضحة بين نسيب الراعى النميرى وأحد الموضوعات الواردة فى قصيدة الأعشى ، الشاعر الجاهلى ، التى مطلعها[٢٩] :

تقول ابنتى حين جد الرحيل ... أرانا سواءً ومن قد يَتِمْ

وتمثل شكوى ابنة الأعشى فى حد ذاتها ، مع ذلك ، مجرد صورة لموضوع قديم قد تم تحديده ، هو موضوع « العاذلة » ؛ وهذا الموضوع لا يظهر فى استهلال القصيدة القديمة ، باستثناء ممارسات حاتم الطائى الشعرية[٣٠] . وفى شعر الأعشى يكوّن هذا الموضوع مقدمة للغرض الأخير الذى يشبه فى جميع جوانبه الغرض الحزين حيثما وجد . ولكن فى إطار موضوعات القصيدة العربية يكون موضوع العاذلة هو أحد الحجج الممكنة التى تؤدى إلى تأكيد الشاعر لذاته ولموقفه الرواقى المتحدى . وهكذا يُمكننا أن ندرك كيف أُتيح لحاتم الطائى نقل موضوعه المحمل بالحزن إلى الموقع الخاص بحق للنسيب السوداوى الحزين Elegiac nasib ، كما يمكننا أن ندرك لماذا حقق الراعى النميرى نجاحاً شعرياً عند استعانته بشعر الأعشى لكتابة استهلال قصيدته . إن الذى حدث فى البيت الافتتاحى لقصيدة الراعى النميرى هو إضفاء الشرعية ، من خلال علامات على موضوعات تقع خارج نطاق النسيب ، على قلب للأدوار يتسم بالأهمية ؛ فحبيبة الشاعر لن ترحل ظعينةً تاركة الشاعر وراءها يجتر الأحزان بين الأطلال ، بل الشاعر نفسه هو الذى سيرحل مطارداً بهمين يتم تشخيصهما ؛ فهما يزورانه ليلا من اتجاهين : أحدهما داخلى والآخر خارجى ، فيلتصقان بجنبيه . ويثير هذان الهمان لبساً كبيراً ؛ فهما لا يعبران فقط عن قلق الشاعر الداخلى ، ولكنهما يشيران أيضاً إلى « اهتماماته » الفعالة[٣١] فيما يتعلق بطريق السفر الذى يتعين عليه أن يسلكه قريبا . وبذلك فهما يُمثلان من ناحية النسيب الذى ارتد على

نفسه ، ومن الناحية الأخرى يُعلنان « الرحيل » الفعل .

إن هذين الهمين يكوّنان عند ظهورهما فى قسم النسيب جزءاً من استعارة أخرى ، هى استعارة (طيف الخيال) الذى يؤرق المحب اليائس . فالشاعر يختار أن يتمثل همومه واهتماماته فى هذه التشخيصات المثيرة للخيال ، وهى نفسها التى يقوم باستقبالها بالكرم البدوى (الإلزامى) ، فيقوم الشاعر بذبح مطاياه التى لا غنى له عنها ، أو يقدمها لضيوفه ركائبَ ليصلوا إلى وجهتهم دون عناء .

وبذلك يتم تأسيس الاستعارة الأصلية التى تقود إلى الرحلة . ويظهر بعد ذلك قسم « الرحيل » من القصيدة ، وهو قسم يسهل تمييزه بنائياً ووظيفياً ؛ ويتكون من الإسهاب فى وصف المطايا بوصفها نوقاً ذوات سلالات كريمة ، وتقديم لمحات خاطفة من رحلة الصحراء .

وتبلغ استعارة البناء البلاغى ذروتها عندما تقدم الرسالة نفسها عن طريق العلامة المناسبة :

٣٢) أبلغ أمير المؤمنين رسالة ... شكوى إليك مُطلةً وعويلا

٣٣) من نازح كثرت إليك همومه ... لو يستطيع إلى اللقاء سبيلاً

ومع ذلك ، فكلمة « سبيل » ، وهى كلمة ذات مغزى مهم ، تسمح للشاعر باستغلال الإمكانات البلاغية لقسم الرحيل : فالشاعر يتناول بتوسع وإطناب ما بذله من جهد ، وما أنفقه من وقت للوصول إلى الخليفة ــ أى يعرض حرصه لتطهير نفسه من أية شبهات سياسية ، ربما تكون قد تبينت من مواقفه السابقة فى سياق القصيدة . وعندئذ فقط يخاطب الشاعر الخليفة بأسلوب مباشر[٣٢] ، فى حين يصبح أسلوب عرض الحجج المقدمة فى رسالة الشاعر أسلوباً استطراديا يتميز فى الوقت نفسه بخصائص سردية . وهكذا يُقدم الراعى النميرى شعراً سياسياً متميزاً ، يحتوى على خطاب سياسى ذى مستوى عالٍ ، باستخدامه لهذا المنهج البلاغى الذى يمهد طريقاً مؤدياً إلى الحجج النهائية والاعتذار الضمنى .

ويتحقق ذلك فى إطار الإدراك العربى الكلاسيكى لشكل القصيدة ، ذلك الإدراك الذى يتمثل عند الشاعر الأموى فى الإبقاء على « المكونات العلاماتية » القديمة ، التى لها وظائف معينة فى مقدمة الغنائية (النسيب) ، وما يتبعها من « الرحيل » المحمل بالصراع ؛ وأخيراً العرض الجدلى والاعتذار . وإذا حاولنا أن نفهم المنطق البنائى للقصيدة يكون من الخطأ أن ننظر إلى قسم الختام فقط بوصفه رسالة قائمة بذاتها ؛ أعنى نوعاً من الرسائل أو الخطب التى تتميز بعدم التعقيد والاختصار ، ولكنها مُحملة بشكل أو آخر بإضافات بنائية لاحقة ، وذلك نتيجة لظروف غير معروفة ؛ وحيث يصبح الاستهلال الاحتمالى لها (أبلغ أو تنويعاتها) ، مجرد علامة على موقف عدائى خاص .

وإذا كان هناك جانب ذو غرض بلاغى شامل لشكل القصيدة العربية الكلاسيكية لوجب أن يكون خاصاً بالبناء الوظيفى المعقد للقصيدة ، ولتطلب شرح هذا النموذج أن يؤخذ تعريف ابن قتيبة المش فى الحسبان .

ومع ذلك فالنموذج البنائى الذى سبق شرحه ، والذى تحكمه الكفاءة البلاغية لشكل القصيدة ، قد لا يقدم إلينا بياناً كافياً عن طبيعة البناء الشعرى نفسه ؛ الأمر الذى يجعلنا نواجه ألغازاً بنائية أخرى قد نتوقع إيجاد حلول لها ، حتى وإن لم يتح للنقدالبلاغى الترصد لها ؛ وهو ما لا يتاح له الآن .

الهوامش

(١) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، جزءان (القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٦٦) ، الجزء الأول ص ٧٤ - ٧٥ . ولا تتميز التعريفات العربية المبكرة الأخرى لبناء القصيدة بإحكام الصياغة ، كما يشغل واضعوها أنفسهم بشكل عام بالبناء الثنائى لقصيدة البلاط فى عصر ما بعد المتنبى . وهى قصيدة لم تعد تسمح بدور بنائى للرحيل ــ إلا ، ربما ، فى خط ضمنى ، غير محدد الألفاظ ، يؤدى دور الانتقال من النسيب إلى المديح ــ وقد قدم ج . ج . هـ . ڤان جلدر Van Gelder مؤخراً فى كتابه Beyond the Line : Critics of Classical Arabic Literature and the Coherence and Unity of the Qasidah (Leiden, Brill, 1982) مسحاً شاملاً لهذه الإشارات والصياغات النقدية (انظر على وجه الخصوص ص ٣٦ ، ٣٧ ، ٤٣ ، ٨٢ ، ١١٥ ، وفى تلك الصفحة الأخيرة المشار إليها يجد القارىء صياغة ابن رشيق الجديدة لتنظيرات ابن قتيبة) . أضف إلى ذلك أننا إذا سلمنا بأن الفلسفة العربية فى عصرها الذهبى قد تحولت إلى النظرية الأرسطية فى الشعر ، وما يستلزمه ذلك من مواجهة مشكلة البناء الثلاثى للتراجيديا (مقدمة ، حدث ، نهاية) ، لتبين لنا أن نتاج هذا الاتصال لن يأخذ فى الحسبان الجزء الخاص بالرحيل ، فيكون الجزء الثانى من القصيدة هو « المديح » ، والجزء الثالث هو « الخاتمة » . وهذا الجزء الأخير لا يمكن فصله عن المديح فى المستوى العميق لبناء القصيدة ؛ الأمر الذى يُنتج بناءً أساسياً ثنائى الشكل (ڤان جلدر ، المصدر نفسه ، ص ١٦٦ وما يليها . . .) . ويعد حازم القرطاجنى (المتوفى ٦٨٤ هـ/١٢٨٥ م) هو أكثر أتباع هذه المدرسة إخلاصاً لأرسطو ، ومع ذلك فهو أكثر النقاد تأثراً بالقصيدة فى عصر ما بعد المتنبى ــ وأيضاً بالمفهوم الثنائى لبناء القصيدة ــ حتى وإن ظهر لڤان جلدر فى عبارته « فى عطف أعنة الكلام إلى المديح » ، أن استخدام « أعنة » يعنى ما هو أكثر من مجرد استعارة لقسم الرحيل المفقود . غير أننا متأكدون من حقيقة واحدة هى إدراك حازم القرطاجنى لما تبقى من الرحيل بوصفه جزءاً لا يتجزأ من الوظيفة البلاغية للنسيب . وبذلك يصبح البناء الكلى للقصيدة فى نظر حازم القرطاجنى بناءً ثنائياً ، يحمل أثراً بعيداً للشكل الكلاسيكى . انظر : أبو الحسن حازم القرطاجنى ، منهاج البلغاء

وسراج الكتاب . تحقيق محمد الحبيب بن الخوجا (تونس : دار الكتب الشرقية ١٩٦٦ ، ص ٣٠٤ - ٣٠٥) وثان جلدر ص ١٨٣ - ١٨٥ .

(٢) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، الجزء الأول ، ص ٧٥ .

(٣) يكمن سوء فهم بعض أفكار ابن قتيبة في عجز النقاد عن التفرقة بين الصحة اللغوية والصحة البلاغية في تعريفهم للمصطلحات . ولذلك يعتقد جوستاف رختر Gustav Richter أن ابن قتيبة كان مدفوعاً بنظرات لغوية عندما ربط بين مصطلح « قصيد » والتكوين الموضوعي والبنائي للقصيدة العربية . يقول رختر « نلاحظ كيف يحاول (عالم اللغة) [أقواسي] أن يستنتج مغزى القصيدة من المصطلح « قصيدة » .

Gustav Richter, "Zur Entstehungsgeschichte der altarabischen Qaside" ZDMG, Vol. 92 (new series, vol. 17), Leipzig, 1938, pp. 554 — 55.

غير أنه من المهم أن نأخذ في حسباننا في مثل هذه الحالة أن ابن قتيبة عالم بلاغة قبل أن يكون عالم لغة ؛ ويطلق عليه ج . رختر عبارة « عالمنا اللغوي » unser Philologe بشيء من التفضل . وهو بوصفه عالم بلاغة يقدم تفسيرات صحيحة في ذلك المجال الذي ربما قد يقع فيه في الخطأ بوصفه عالم لغة . كما أن Seeger A.Bonebakker ، في تلخيصه للآراء المتشابهة الأخرى (Goldziher , Gibb) لم يتعد حدود وجهة النظر المسلم بها ، القائلة بأن دراسة ابن قتيبة للقصيدة هي أحد أوجه فلسفته .

انظر مقاله : "Poets and Cirtics in the Third Century A. H." in Logic in Classical Islamic Culture, Gustav E. von Grunebaum, ed. (Wiesbaden: Otto Hanassovitz, 1970) pp. 85 — 111.

ولذا يبدو أن دراسة ألفرد بلوخ أقرب إلى حقيقة الأمر ، وذلك عندما ربط مصطلح « قصيدة » بالمغزى البلاغي المحدد للمتغير الشكلي للقصيدة/الرسالة التي يمكن تمييزها على حدة . وهو يسمى هذا المتغير Bots-chaftsgesatz وهو مصطلح قد بعثه بلوخ من فن شعر الـ Meisterngesang ويلخص بلوخ حججه بثقة بالغة ، ويقدم أسبابا يشارك بوجيها في توجيه الاتهام إلى علماء اللغة العرب :

« إن القصيدة أصلا لا تعني قط على وجه الخصوص ما حدده فيها بعد علماء اللغة العرب ، اعني القصيدة الطويلة « المكتملة » التي تبدأ بالنسيب . . . » .

"Qasida bedeutet also von Hause aus gar nicht speciell das, was die arabischen Philologen spater so bezeichneten, namlich das vollstandige" mit dem Nasib beginnende Langgedicht ... (Alfred Bloch, "Qasida", Asiatische Stndien. Zeitschrift der Schweizerischen Gesellschaft für Asienkunde. (Bern: A.Franke A.G. Verlag , II , 1948) p.p. 117 and 122.

(٤) محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، تحقيق طه الحاجري ، ومحمد زغلول سلام (القاهرة المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٥٥) ، ص٧٨ ، ١٢٦ . أتفق وثان جلدر فيما ذهب إليه من أن ابن طباطبا هو أول مصدر لمقارنة القصيدة بالرسالة . ويشير فان جلدر إلى أن هذه المقارنة تنبع من حقيقة أن فن كتابة الرسائل قد تطور في القرنين الثامن والتاسع في إتجاهات توضح التناظر الشكلي مع القصيدة . ما وراء البيت Beyand the lime ص ٥٦ - ٥٧)

(٥) جورج ا . كنيدي ، البلاغة اليونانية في عصر الأباطرة المسيحيين (برنستون ، نيوجرسي : مطبعة جامعة برنستون ، ١٩٨٣) ص ١٧٤ .
Greek Rhetoric under Christian Emperors, Prniceton, 1983 p. 147

(٦) المصدر نفسه ، ص٢٨

(٧) انظر فرانز ألثايم وروث شتيل : العرب في العالم القديم Die Araber in der Alten Welt,
Erster Band : Bis zum Beginn der Kaiserzeit (برلين : فالتر دي جروتر وشركاه ، ١٩٦٤) بخاصة ص ٥٨٤ وما يليها . انظر أيضاً : دائرة المعارف الإسلامية (الطبعة الجديدة) [لايدن : ا . ج . بريل ، ١٩٦٠) ، المجلد الأول A.B. ص ٤٨٢ .

(٨) جيمس ج . ميرفي ، البلاغة في العصور الوسطى : تاريخ النظرية البلاغية من القديس أوغسطين إلى عصر النهضة James Murphy, Rhetoric in the Middle Ages . A History of Rhetorical Theory from St . Augustine to the Renaissance.
(بركلي ، لوس أنجلوس ولندن : مطبعة جامعة كاليفورنيا ، ١٩٨١ ، [الطبعة الأولى ١٩٧٤] ص ٢٠٥ .

(٩) المصدر نفسه ، ص ٢٠٦ .

(١٠) وقع « النسيب » أيضا في نهاية الأمر ضحية للاتجاه الذي يسعى إلى الانتقاص الشكلي في تطور قصيدة البلاط الملقاة . ولكن ذلك قد تم بعد أن أصبح صوت الشاعر نفسه جزءا من قصيدة المديح العباسية التي أقرها المتنبي (المتوفى ٩٦٥ ميلادية) . وعندئذ يختفي النسيب شكليا من الممارسات الأدبية لكثير من الشعراء ، ليصبح بدلا من ذلك ، منتشراً من الناحية الأسلوبية في جزء المديح الذي يسيطر بنائيا على القصيدة . وهكذا ، فإن صوت الشاعر ينتشر خلال القصيدة الجديدة الملقاة ؛ بحيث تصبح « الخاتمة » ـ بوصفها وسيلة بلاغية ـ غير ضرورية .

(١١) ألفت كمال الروبي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين : من الكندي حتى ابن رشد (بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر ، ١٩٨٣) ، ص ١٩٣ .

(١٢) ألفرد بلوخ ، « القصيدة » . ص ١٢٠ ، وما بعدها .

(١٣) يتوقف ألفرد بلوخ (القصيدة ص ١٢٢) ليعقد مقارنة بين تطور مصطلح قصيدة » ومصطلح « قافية » في شرح إجناتز جولد تسيهر للقافية : Abhandlungen zur arabischen Philologie, Vol. I (1986) ص ١٠٥ . وأضيف إلى ما ورد عن جولدتسيهر من مقارنة دقيقة على مستوى معاني المصطلحات أن كلمة « قافية » في الاستخدام الاصطلاحي الحديث تحتفظ بإيحاءاتها الجمالية القديمة ، كما في التعبير « بلا قافية » .

(١٤) المفضليات ، ١٠ : ٢٩ .

(١٥) زهير بن أبي سلمى ، المعلقة ، البيت ٢٦ . وفيما يلي أمثلة يستخدم فيها « أبلغ رسالة » :
امرؤ القيس : « أبلغ سبيعا إن عرضت رسالة » . (القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٦٩) ص ١١٧ (البيت ١٥) .
طرفة بن العبد : « ألا أبلغا عبد الضلال رسالة » ديوان (دمشق : مجمع اللغة العربية ، ١٩٧٥) ، ص ٨٢ البيت السادس .
والمخضرم كعب بن زهير : « ألا أبلغا عنى بجيراً رسالة » ، ديوان ص ٣ ، البيت الأول .

أو الشاعر الأموي الراعي النميري : « ألا أبلغا أمير المؤمنين رسالة » ديوان ، تحقيق راينهارت فايبرت (بيروت/فيسبادن : فرانز شتاينر فرلاج ، ١٩٨٠) ص ٢٢٦ البيت ٣٢ .

(١٦) يحيى الجبوري (محقق) شعر عبد الله الزبعرى (بيروت ، مؤسسة الرسالة ، ١٤٠١هـ/١٩٨١م) ص ٤١ . يرى الجبوري أن (آية) مرادف لـ (رسالة) [انظر لين ١ : ١٣٥] ، غير أنه من الواضح في هذه الحالة أن الشاعر قد اختار كلمة (آية) لتأكيد جودة شعره وتميزه بما هو أداة لتوصيل الرسالة . ويشير هذا المعنى المستخدم إلى الاستخدام القرآني لاسيما أن الشاعر شهد جدل أهل مكة حول تنزيل القرآن . ولكننا لا ينبغي لنا أن نفهم مثل هذا الإيحاء القوي في استخدام النابغة الذبياني للترادف بين آية/رسالة (ديوان ، تحقيق كرم البستاني ـ بيروت ، دارصادر ، ، دون تاريخ ، ص٧٦) .

(١٧) النابغة الذبياني ، الديوان تحقيق كرم البستاني (بيروت ، دارصادر ، دون تاريخ) ص٥٨ و ص٧٦ .

(١٨) شرح ديوان كعب بن زهير ، صنعة أبي سعيد الحسن بن الحسين بن عبد الله السكري (القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م) . (نسخة مصورة من نسخة دار الكتب ١٣٦٩/١٩٥٠] ص ١١٢ ـ ١١٣ .

(١٩) أبو زيد محمد بن علي الخطاب القرشي ، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام ، تحقيق علي محمد البجاوي (القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر [١٣٨٧ هـ/١٩٦٧م] ، الجزء الثاني ، ص ٧٦٧ . راجع شكلا آخر لصياغة البيت ٥٤ في و . رايت : نحو اللغة العربية (مطبعة جامعة

كمبردج ، ١٩٥٥) الجزء الثانى . ص ٨٦ .

(٢٠) جمهرة أشعار العرب ، الجزء الثانى ، ص ٧٦٨ .

(٢١) نقائض جرير والفرزدق ، تحقيق أنتون آشل بيفان (ليدن : ا . ج بريل ، ١٩٠٥) ، (الجزء الأول ص ٢٣) - القصيدة رقم ٤٠ . ويحقق الفرد بلوغ نجاحاً وجدارة فى عنايته الفائقة بمعنى « أهدى » فى السياق ، كما أنه يتعرف هدية بوصفها أحد مشتقات « أهدى » ، بالرغم من تردده القائم على أسباب بلاغية (« قصيدة » ص ٢١) . ويمكننا أن نذكر نظيراً لهذا التطور الذى طرأ على كلمة أهدى ، كلمة anathema وهى تعنى « تقديم النذور » فى سياق الطقوس الإغريقية (والتربوركرت Walter Burkert ، الديانة اليونانية Greek Religion (كمبردج) ، ماساشوستس ١٩٨٥) ص ٩٣ و ص ٣٨٤ ؛ وقد تطور هذا المصطلح عبر الكتابات العبرية (ح ر م) ليشير إلى معنى الحرمان الدينى (اللعنة) . ويلقى الضوء على هذه المسألة الترادف فى العربية بين « إهداء » و« إحرام » .

(٢٢) راجع دور « أبلغ » بوصفها علامة فى قصائد الثأر وما يتبعها من ارتباطات قوسية عند سوزان بينكنى استيتكيفيتش « عناصر الطقوسية والقرابين فى شعر الثأر : قصيدتان لدريد بن الصمة ومهلهل بن ربيعة » مجلة دراسات الشرق الأدنى ، مجلد ٤٥ ، العدد الأول ، (يناير ١٩٨٦ ص ٣٧ — ٣٨) .

Suzann Pinckney Stetkevyck, "Ritual and Sacrificial Elements in the Poetry of Blood - Vengeance : Two Poems by Durayd Ibn al Simmah and Muhalhil ibn Rabiah , Journal of Near Eastern Studies, Vol. 45, No. I. (January 1986) PP 37- 38.

(٢٣) شغلت مثل هذه الأفكار ميشيل فوكو بشكل خاص الكلمات والأشياء باريس ١٩٦٦) وإدوارد سعيد البدايات : المغزى والمنهج (بالتيمور ولندن ، ١٩٧٥) .

Michel Foucoult, Les Mots et les choses (Paris, 1966) and Edward Said (Beginnings: Intention and Method)Baltimore and Landan, 1975)

(٢٤) امرؤ القيس ، الديوان ، ص ١١٤ — ١١٨ (القصيدة رقم ١٥) .

(٢٥) المفضليات : الطبعة الخامسة ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون (القاهرة : دار المعارف بمصر ١٩٧٦) ، ص ٥٥ — ٦٠ (القصيدة رقم ١٠) وص ٤٠٧ — ٤٠٨ (القصيدة رقم ١٢٢) . ويتكون البناء فى القصيدة العاشرة من نسيب (الأبيات من ١ — ٩) ، ورحيل (الأبيات من ١٠ — ٢٧) ، رسالة / فخر (الأبيات من ٢٨ — ٣٧) ، فى حين يظهر البناء الموازى فى القصيدة ١٢٢ مايلى : النسيب (الأبيات من ١ — ٦) ، الرحيل (الأبيات من ٧ — ١٢) ، الرسالة (الأبيات من ١٣ — ١٧) . غير أنه من الملاحظ أن الرحيل فى القصيدة ١٢٢ لا يتوافق والنموذج السائد ؛ لأن مطية الشاعر ليست ناقة وإنما هى جواد يُقدم من خلال التشبيهات المعتادة فى صورة ناقة أو نعامة . وأناقش فى مقالى « الاسم والصفة : اللغة والإشارة فى تسمية الحيوانات فى الشعر العربى القديم » مجلة دراسات الشرق الأدنى ، مجلد ٤٥ ، العدد الثانى ، (ابريل ١٩٨٦) ص ٨٩ - ١٢٤ ، التوزيع الوظيفى والبنائى للمطايا فى القصيدة العربية الكلاسيكية .

(٢٦) النابغة الذبيانى ، الديوان ص ٣٠ — ٣٧ . وتمُد قصيدة كعب بن زهير « بانت سعاد » مثلاً آخر لقصيدة مشهورة امتزج فيها الاعتذار (المقدم شخصياً) بالمديح . وتبدو هذه القصيدة موافقة إلى حد بعيد للبناء التقليدى ، إلا أن طبيعة العلامة ، فى هذه القصيدة معقدة ؛ لأن الناقة ستحمل الشاعر إلى حيث مضت حبيبته العنيدة ، أو إلى أماكن أخرى (ويتضح ذلك فى السياق) ؛ إلى أماكن وعرة تكتنفها المخاطر (أى إلى حيث سيلقى الشاعر فى نهاية المطاف دعواه واعتذاره) . لذا فإن « لا يبلغها » [أو « لا يبلّغنا »] و « لن يبلّغها » [أو « لن يبلّغنا »] فى البيتين ١٣ ، ١٤ ما هما إلا صدى مضاعف للعلامة ، بالأسلوب الذى تبين لنا فى شعر النابغة الذبيانى .

(٢٧) إلى جانب ديوان هذا الشاعر ص ٢١٣ - ٢٩٢ ، تحتل القصيدة مكاناً بارزاً فى جمهرة أشعار العرب (المجلد الثانى ، ص ٩١٢ - ٩٣٠) .

(٢٨) كما هو العدد فى جمهرة أشعار العرب ؛ فى حين يصل عدد الأبيات التى أحصاها راينهارت فايبرت ٩٢ بيتاً ، يتخللها فجوات واضحة فيما بين السطور الأخيرة .

(٢٩) الأعشى ، الديوان (بيروت : دار صادر ، ١٩٦٦) ص ٢٠٠ .

(٣٠) عادل سليمان جمال ، ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائى وأخباره (القاهرة : مطبعة المدينة) ، ١٣٩٥هـ/١٩٧٦ ميلادية . انظر القصائد رقم ٣٢ (ص ٢٠٠) ، ورقم ٤٥ ص ٢٢٩ ، وأيضاً رقم ٣٦ ص ٢٠٩ حيث يحدد موضوع « العاذلة » ضمنيا نبرة الصوت فى النسيب ؛ وفى القصيدة رقم ٤٧ (ص ٢٣٣ — ٢٤١) تظهر « العاذلة » بوصفها تطورا ختامياً (الأبيات من ١٢ — ٣١) لاستهلال اعتيادى بالنسيب . وهناك أجزاء متفرقة خاصة « بالعاذلة » ، ص ٢٦٠ ، ص ٢٨٠ ، ص ٣٠٥ ، ص ٣٠٩ ، لا تسمح لنا بتكوين رأى فيما يتعلق بموقعهم البنائى فى قصائدهم المفترضة .

وكذلك يبدأ الشاعر الجاهلى عبيد بن الأبرص إحدى قصائده بما يشبه النسيب ، ولكنه يشير ضمنا إلى « العاذلة » (ديوان عبيد بن الأبرص ، تحقيق كرم البستانى - بيروت) ، دار صادر - دار بيروت ، ١٣٨٤هـ/١٩٦٤م ص ٥٢ — ٥٤ [قافية الحاء المكسورة] ، وحتى قصيدته الأخرى ، التى تحمل القافية نفسها ، يجب أن تفسر بإرجاع موضوعها الافتتاحى إلى « العاذلة » . وعلاوة على ذلك ، راجع « الأصمعية » رقم ١٢ لسهم بن حنظلة الغنوى (أبو سعيد عبد الملك الأصمعى ، الأصمعيات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون . الطبعة الثالثة (القاهرة : دار المعارف بمصر ، ١٩٦٤) ص ، ٥٣ — ٥٦ .

(٣١) يلفت Meir M. Bravman الأنظار إلى عامل اللبس والأولويات فى معنى « هم » (والجمع « هموم ») . راجع مقاله :

"Herioc Motives in Early Arabic Literature" **Der Islam Zeitschrift fur Geschichte und Kultur des Islamischen Orients, Vol. 33, 1958, pp. 274 FF.**

(٣٢) يبدأ الخطاب المباشر فى جمهرة أشعار العرب بالبيت رقم ٤٤ (أخليفة الرحمن) فى حين يقع التحول بالفعل فى نسخة فايبرت Weipert للديوان عند البيت ٤١ (أولى أمر الله) ، ثم يعاد فى البيت ٤٧ .

النقد اللغوى في التراث العربى

عبد الحكيم راضى

لعل جانبا من مبرّرات الكتابة فى هذا الموضوع يعود إلى إهمال غير قليل تعرّض له فى تاريخ النقد العربى ذلك المنهجُ من مناهج النظر إلى النص الأدبى .

غير أن ذلك ليس هو الدافع الوحيد ؛ فبالإضافة إلى ما سبق نلاحظ أنه - وبعيداً عن أى إغراء للمقارنة - يمثل منطقة يلتقى فيها مع النقد العربى كثير من المداخل التى يحاول النقد الحديثُ تجربتَها فى تناول النصوص الأدبية منذ مطالع هذا القرن على الأقل .

من ناحية أخرى يعدّل بحث هذا الموضوع شيئا فى تصوّرنا عن النقد العربى الذى شاع عنه سيطرةُ الانطباع والعفويّة فى حديثه عن الأدب ، والتخلّف عن تقديم رؤية شاملة فى مجال التنظير . كذلك أتوقّع أن يردّ هذا البحث لبعض قطاعات التأليف فى النقد تقديرها والاعتداد بها ، كقطاع التأليف البلاغى مثلا ، كما أرجو أن ينبّه إلى بعض مصادر المادّة النقدية التى جرى العرف على استبعادها عند احتساب هذه المصادر .

وعلى ذكر المصادر فلستُ أعنى كتُب التاريخ الأدبى والتراجم ، نحو (طبقات) ابن سلاّم و(طبقات) ابن المعتز و(يتيمة) الثعالبى ، أو كتب الأدب العامّة (كالبيان والتبيين) و(الكامل) و(العقد الفريد) ، أو تلك المناظرات التى حفظتها كتب التاريخ والأدب ، كمناظرة الحاتمى للمتنبى ، ومناظرة بديع الزمان لأبى بكر الخوارزمى ، أو مقدّمات الشرّاح للمجاميع الشعرية ، كمقدّمة المرزوقى لشرحه على (حماسة) أبى تمام ، أو مقدمات الشعراء لدواوينهم ، كما فعل عدد من شعراء الأندلس .

كما أننى لا أتحدث عن المؤلفات الرائجة المعروفة فى تاريخ النقد العربى ، (كموازنة) الآمدى ، و(موضّحة) الحاتمى و(وساطة) الجرجانى ، أو عن تلك الإسهامات التى شارك بها الفلاسفة فى مجال النقد ، كجهود الكندى والفارابى وابن سينا وابن رشد . . وغيرهم ؛ فهذه المؤلفات جميعها لها أهميتها ودورها فى رسم صورة النقد العربى ، وذلك ما لا شكّ فيه ؛ غير أن هناك فروعاً أخرى من التأليف حفلت بالكثير من الأفكار والملاحظات التى تسهم كذلك بدور خطير فى تكملة الصورة إذا أُريد لها أن تكتمل .

من هذه المصادر تلك المؤلفات التى عُنيت بالحديث فيما سُمّى بـ (ضرورات الشعر) ، أو (رخصه) ، أو (ما يجوز فيه) ، سواء كانت كتبا متخصصة ، ككتاب القزّاز القيروانى (ما يجوز للشاعر) ، وكتاب ابن عصفور (ضرائر الشعر) ، أو كتبا غير متخصصة - من كتب النحو بخاصة - بدءاً من (كتاب) سيبويه ، ومروراً بكل ما يعتدّ به من كتب الدراسات النحويّة .

وهذا يجرّنا إلى الحديث عن الدور المهم فى تقديم المادة النقدية الذى تضطلع به عامة المؤلفات اللغويّة ، وعلى وجه التحديد تلك المؤلفات التى كان أصحابها على وعى بخصوصية الأدب بوصفه فنا لغويا فى الأساس . وأقدم ما يمكن الإشارة إليه هنا (كتاب) سيبويه الذى جعل منه صاحبه معرضا للكثير من أساليب اللغة فى وقت لم يكن التمايز قد تمّ بين ما عُرف بعدُ بالمستوى الصوابى وما عُرف بالمستوى الأدبى . ويكفى دلالةً على دوره فى تنمية البحث الفنى فى لغة الأدب رجوع عبد القاهر الجرجانى إلى الأصول التى سنها سيبويه ، والأمثلة التى أوردها فى كثير من قضايا اللغة الأدبية[1] .

نضيف إلى ذلك مؤلفات لغويةً أخرى مثل (الخصائص) لابن جنّى و(الصاحبى) لابن فارس و(فقه اللغة) للثعالبى .

كما نضيف ذلك الفرع من الدراسات اللغوية حول القرآن : مجازه ، قراءاته ، مُشكله ، غريبه ، إعرابه ، ومعانيه . . . الخ ؛ إذ تحددت حركة أصحاب هذه المؤلفات بين عدد من الخطوط منها : التسليم بإعجاز العبارة القرآنية من الوجهة البلاغية ، وأن على هذه العبارة أن تؤدي المعنى الذي يقتضيه التفسير في ضوء سبب النزول أو السياق أو العقل أو العرف . . الخ . وبإمكاننا الزعمُ بأن الأفكار التي أُثيرت في تلك البيئة من بيئات البحث كانت وراء كثير من الانتقالات في تاريخ البحث في لغة الأدب .

ويكفى أن نذكر بالرابطة التي لاحظها المؤرخون بين مبحث (المجاز) مثلا وكتاب (مجاز القرآن) لأبى عبيدة ، مع العلم بأنه لم يكن الكتاب الوحيد الذي حمل هذا العنوان ، وبأن مصطلح (المجاز) سابق عليه . كذلك يمكننا أن نسجّل الرابطة التي لا شكّ في وجودها بين البحث في (معاني) القرآن والبحث بعد ذلك في (معاني النحو) ، المصطلح الذي يصادفنا عند السيرافي - في القرن الرابع[٢] - ثم يلقانا بحثه على تفصيل وتعمّق عند عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس ، ليتحوّل بعد ذلك إلى علم مستقل من علوم البلاغة في أشهر مدارسها المتأخرة .

كذلك يتعين علينا الإشارة بوضوح إلى تلك المادة الغزيرة من البحث اللغوي المثرى قطعا للفكرة النقدية ، التي تحتوي عليها كتب أصول الفقه ، بدءاً من (رسالة) الشافعي ومروراً بأمهات كتب الأصول ، مثل (المعتمد) لأبى الحسين البصرى (ت ٤٣٦) ، و(التبصرة) للشيرازى (ت ٤٧٦) ، و(المستصفى) للغزالى ، و(المحصول) للرازى ، وغيرها . فهذه المؤلفات تضم في ثناياها - بخاصة في مقدماتها - كثيراً من المباحث الدائرة حول اللغة في مختلف صور استخدامها ، وحول كثير من مستويات بحثها ، بخاصة ما يتصل بالصيغة والتركيب والدلالة . . انطلاقا من حقيقة أن المصدَر الأساسيَّ للتشريع والعقيدة هو مصدر لغوى يتمثل في القرآن الكريم والحديث النبوى الشريف ، وأن من المنطقى أن يحدِّد الأصوليّ في مقدمة كتابه كنه نظرته إلى اللغة ومنهج تناوله لها ، تمهيداً لتطبيق ذلك على مصدره الذي هو - كما سبق القول - مصدر لغوى .

هذه كلمة موجزة عن مصادر المادة النقدية ، لم يقصد بها الاستقصاء ، رأيت أن أسوقها تنبيهاً على ضخامة هذه المادة وتعدد مصادرها من ناحية ، وتقدمة لما قد يلاحظ في هذه الدراسة من اعتمادٍ على مصادر تبدو غير مألوفة في حقل الدراسات النقدية من ناحية ثانية ، ثم إقراراً لواقع ثابت في نشأة النقد اللغوى ونهوضه واكتماله من خلال هذه المصادر ، وأخيراً تبريراً لاختيار العنوان على النحو الذي جاء عليه : (النقد اللغوى في التراث العربي) .

***

لقد عرفت محاولات التأريخ للنقد العربي حديثا غير قصير عما يعرف بـ : (النقد عند اللغويين) ، وما يعرف بـ(النقد اللغوى) ؛ ويقصد بالأول جهودُ تلك المجموعة الرائدة من أوائل المشتغلين بعلوم اللغة ، كابن أبي إسحاق الحضرمي ، وأبي عمرو بن العلاء ، ويونس بن حبيب ، وخلف الأحمر ، وأبي عبيدة ، والأصمعي ، وابن سلام ، وابن الأعرابي وغيرهم . أما الثاني - وهو (النقد اللغوى) - فيقصد به النقد الذي قام على تسجيل الأخطاء النحوية واللغوية على الشعراء ، سواء من جانب النقاد اللغويين أو غيرهم .

وهنا نسارع إلى إبداء عدد من الملاحظات ، منها :

* أن (النقد اللغوى) بالمعنى السابق - معنى تسجيل الخطأ اللغوى - لا يدخل في مدلول الاصطلاح - أو العنوان - الذي اختير لهذا البحث ؛ على أساس أن تسجيل الخطأ اللغوى من أى نوع هو من قبيل العمل المعيارى الذي يهمّ النحويّ أو اللغوى عموماً في سعيه لإقامة القاعدة وإبعاد كلّ مايخالفها .

* أننا نبحث عن نقد يؤمن أولا بأدبية الأدب - أو فنيته - ويرفع دليلا على هذه الفنية خصوصيةَ اللغة في النصّ الأدبي ، وينطلق من هذه الخصوصية إلى مجاوزة وجهات النظر المعيارية التي يقف عندها النحاة واللغويون من منطلقات صناعتهم .

* أن جهود اللغويين لم تكن خِلوًا من الاتجاه الأخير في النقد - أعنى النقد اللغوى الذي يقرّ بفنية الأدب وخصوصية لغته - وسنرى مصداق ذلك فيما بعد .

غير أن ما حدث هو أن الدارسين المحدثين - وقد سلّموا بما ردّده بعض القدماء عن عكوف اللغويين على علوم النحو والغريب والأخبار - أغفلوا المصادر التي تحتوى على جهودهم في النقد اللغوى الفني ، واقتصروا على نقل آثارهم في النقد اللغوى المعيارى من كتب النقد الشائعة - كموازنة الآمدى ، ووساطة الجرجانى ؛ وهى الكتب التي شغلت بقضايا أخرى مما عُدّ في وقته أهمّ وأخطر ، وعُدّ فيما بعد أكثر جاذبيّة وإغراء ومدعاة إلى إطالة القول وجذب الانتباه .

***

انتهى تعريف النحاة للكلام - كما هو معروف - إلى أنه « اللفظ المفيد »[٣] . وفصّل المتأخرون في ذلك فقالوا : إن الكلام « ما تركب من كلمتين أو أكثر ؛ وله معنى مفيد مستقل »[٤] . وذهب كثير من النقاد إلى تعريف الشعر بأنه « قول ، موزون ، مقفّى ، يدل على معنى »[٥] . وحين ننظر في عناصر كلّ من التعريفين نجد أن بعضها مشترك بينهما ، كعنصر المعنى ، أو الفائدة ، وكذلك عنصر (اللفظ) في تعريف الكلام ، و(القول) في تعريف الشعر . فاللفظ هو ما يُلفَظ به ، ولمّا كانت الكلمة مصدرًا في الأصل فإنها تطلق على المفرد والجمع . وكذلك (القول) في تعريف الشعر ؛ قالوا : هو « دالّ على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر »[٦] . وقد تطوّع النحاة بجعل القول أعمّ من الكلمة والكلام والكَلِم ، وقالوا إنه يشملها جميعا ، وإنه أعم منها ، وبهذا يلتقى مع عنصر اللفظ ، لتستغرق عناصرُ تعريف الشعر العنصرين الأساسيين في تعريف الكلام عند النحاة ، وهما اللفظ والمعنى ، وليبقى بعد ذلك في تعريف الشعر عنصران آخران زائدان على عنصرى الكلام ، هما : الوزن والقافية[٧] .

ربما كان من الإنصاف للقارىء أن أعترف بغرابة هذه المقدمة ، أو هذا المدخل إلى الموضوع عن طريق المقارنة بين تعريف النحاة للكلام وتعريف النقاد للشعر ؛ وقد يكون مما يثير التساؤل هذا الجمعُ بين التعريفين ؛ كما أن التساؤل وارد حتما حول التعريف الذي اختير للشعر دون غيره من التعريفات ، ولكن ذلك كان في الحقيقة

مقصوداً ؛ فقد أردت الوصول إلى (نقطة تقاطع) بين كلٍّ من طريق النحاة وطريق النقاد لأضع اليد ـ ولو شكليا ـ على فرق يمكن منه الانطلاق إلى تصوّر نظرة النقاد إلى الفن الأدبي ، فكانت هذه المقارنة ، مع العلم بأن تعريف الشعر الوارد هنا ليس هو التعريف الوحيد ، وبأن خاصتي الوزن والقافية قد تتحققان فى كلامٍ أبعد ما يكون عن الشعر وعن لغة الأدب التى تشمل ـ بالتأكيد ـ آثاراً أوسع مما اصطلح على تسميته شعرا .

غير أن ذلك لا ينفى حقيقة تاريخية هى أن كثيراً من النقاد والمهتمين بخصوصية اللغة الشعرية قد انطلقوا ـ من واقع القيد الذى يمثله فى الشعر عنصرا الوزن والقافية ـ إلى السماح بهذه الخصوصية التى كان الجميع يستشعرونها كلما قامت المقارنة بين (الكلام) و(الشعر) . وهذا ما نقابله صراحة فيما نقله ابن سلاّم على ألسنة المحتجين للنابغة ؛ قالوا : « كان أحسنهم ديباجة شعر ، وأكثرهم رونق كلام ، وأجزلهم بيتا ، كأن شعره كلام ليس فيه تكلّف . والمنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر ، والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافى ؛ والمتكلم مطلق يتخيّر الكلام »[٨] .

ويمثّل مضمون نصّ ابن سلام أحد شطرى النتيجة التى ترتبت على المقابلة بين لغة الكلام ولغة الشعر ؛ أعنى الاعتراف بضيق مجال القول على الشاعر إذا ما قورن بحرّية المتكلم العادى ؛ فـ « المنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر » ، وهى العبارة التى يمكن عكسها ليكون (المنطق على الشاعر أضيق منه على المتكلم) ، ليأتى الشطر الآخر من نتيجة المقابلة بين الكلام والشعر ، متمثلا فى الاعتراف للشاعر بحقه فى سلوك كلّ طريق من القول يفضى إلى التعبير عن مراده .

وذلك ما نصادفه فى (كتاب) سيبويه ؛ فبعد أن تحدث فى (باب علم ما الكلم من العربية) ، ذاكراً الاسم والفعل والحرف ، وفى (باب أواخر الكلم من العربية) عن المجارى الثمانية لأواخر الكلم ، ثم عن (المسند والمسند إليه) ، وعن (باب اللفظ للمعانى) ، وعن (الاستقامة من الكلام والإحالة)[٩] ــ بعد هذه الأبواب التى لمس موضوعاتها باختصار شديد ، والتى تُعدّ من قبيل المقدمات لما جاء بعد ذلك من تفصيلات ، نراه يفتح بابا آخر هو ـ أيضا ـ من قبيل المقدمات أو الأصول التى أراد أن يرسيها قبل أن ينطلق إلى تفصيل ما أجمل وإشباع ما اختصر ؛ وكان ذلك هو (باب ما يحتمل الشعر) ، الذى جاء فيه : « اعلم أنه يجوز فى الشعر مالا يجوز فى الكلام »[١٠] . ثم راح يقدم بعض تفصيلات هذه (الجوازات) دون أن يستوفيها . قال السيراف شارحا هذا الجزء من كلام سيبويه ، ومعلّلا حديثه عن (الضرورة) فى هذا المكان من الكتاب : إنه فعل ذلك « ليُرى . . الفرقَ بين الشعر والكلام ، ولم يتقصَّهُ ؛ لأنه لم يكن غرضه فى ذكر الضرورة قصداً إليها نفسها »[١١] .

وهنا تنبغى الإشارة إلى الصلة الراجحة بين ما ذهب إليه سيبويه وما صرّح به أستاذه الخليل بن أحمد من أن « الشعراء أمراءُ الكلام ، يصرّفونه أنّى شاءوا ، وجائز لهم مالا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ، ومن تصريف اللفظ وتعقيده ، ومدّ مقصوره وقصر ممدوده ، والجمع بين لغاته ، والتفريق بين صفاته ، واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته ، والأذهان عن فهمه وإيضاحه ، فيقرّبون البعيد ويبعدون القريب ، ويحتجّ بهم ولا يحتجّ عليهم »[١٢] .

والشبه واضح بين نصّ الخليل وعبارة سيبويه . ومن ناحية أخرى قد يكون مما له دلالة أن يصدر مثلُ هذا التصريح من الخليل على وجه الخصوص ؛ وهو صاحب نظرية العروض ، وأعرف الناس بثقل القيد الذى تمثله فى الشعر خاصتا الوزن والقافية ؛ إذ يبدو أن خبرته فى هذه الناحية هى التى أدته إلى أن يجيز للشعراء أن يتصرفوا فى لغتهم ليتغلبوا على هذا القيد المفروض عليهم ، وبذلك فتح باب القول فى الموضوع ، أعنى فى خصوصية لغة الشعر ، أو لغة الأدب عموما ، ومحاولة وضع اليد على الظواهر التى تميّزها . وإذا كان بعضهم قد شكّ فى قيمة عروض الخليل بالنسبة للشاعر ، وأنشد فى ذلك :

مستفعلن فاعلن فعول ... مسائل كلها فضول
قد كان شعر الورى صحيحا ... من قبل أن يخلق الخليل

فإن الموقف من العروض بالنسبة للشاعر يختلف عن الموقف من تصريح الخليل عن خصوصية لغة الشعر بالنسبة للناقد . وإذا كان هناك شك فى قيمة العروض بالنسبة للأول فليس هناك شك فى قيمة ذلك التصريح بالنسبة للآخر .

والواقع أن حديث الخليل ، ومن بعده سيبويه وابن سلاّم ، لا ينبغى أن يمرّ مروراً عابرا ؛ فهو أولا يحمل إشارة صريحة إلى وجود مستويين من اللغة ، أحدهما تمثله لغة النمط ، أو المعيار ، أو المستوى الصوابى ، التى تتحقق فى الكلام العادى ، والآخر تمثله لغة الشعر ـ الصورة المثالية للغة الأدبية . وثانيا أن هذه الإشارة تجىء من علماء محسوبين على اللغويين لا على النقاد (ولو أن الاستقطاب لم يكن واضحا تماما بين الفريقين فى ذلك الوقت) . وفى هذا ما يشير إلى قوة الصلة بين البحث فى لغة النمط والبحث فى لغة الأدب ، انطلاقا من انتماء المستويين إلى لغة واحدة ، واعترافا بدخول البحث فى لغة الأدب ضمن مجال البحث اللغوى بصفة عامة ؛ وهو منحى من التصوّر تعضّده الدراسات الحديثة القائمة على المقابلة بين المستويين من ناحية ، وعدُّ البحث فيها من مشتملات علم اللغة من ناحية ثانية[١٣] .

لذلك نجد الحديث عن الضرورة متصلا فى كتابات اللاحقين . وقد تطور الحديث وتشعبت النظرة إلى ظواهر الضرورة لتفضى فى النهاية إلى أن التزام الشاعر أو لجوءه إلى هذه الظواهر المخالفة للمعيار لا يكون دائما بسبب العجز عن إيجاد بدائل تحلّ محلها ، بل بسبب حاجة التعبير نفسه إلى هذه الظواهر .

ويلقانا فى هذا السبيل ما صرّح به الأخفش الأوسط (٢١٥ هـ) من « أن الشاعر يجوز له فى كلامه وشعره مالا يجوز لغير الشاعر فى كلامه ؛ لأن لسان الشاعر قد اعتاد الضرائر فيجوز له ما لم يجز لغيره »[١٤] . كما يلقانا تصريح الفارسى بأن ارتكاب الضرورة حق للمحدثين كما كان حقا للقدماء ، وأنه « كما جاز أن نقيس منثورنا على منثورهم ، فكذلك يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم ، فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا ، وما حظرته عليهم حظرته علينا »[١٥] ؛ وهو اعتراف يكمله ـ فيما نحن بصدده ـ عبارة نقلها السيوطى من

(الشيرازيات) ، وهى أنه « رُبّ شيء يكون ضعيفا ثم يحسنُ للضرورة »[١٦] . وللعبارة الأخيرة مغزى أعمقُ من مجرّد القبول بظواهر الضرورة ؛ إنها بمثابة الإعلان عن الفصل بين التزام النمط وعلوّ القيمة الفنية للعبارة ، أو ـ بعبارة معاكسة ـ الفصل بين مخالفة النمط وانحطاط هذه القيمة .

وهذا المبدأ حظى بالقبول وبمزيد من التفصيل لدى ابن جنى ـ تلميذ الفارسى ـ الذى صرّح بأن للأديب أن يستعين بأضعف اللغتين « إن احتاج إلى ذلك فى شعر أو سجع ؛ فإنه مقبول منه ، غير منعىّ عليه ؛ وكذلك عامة ما يجوز فيه وجهان ، أو أوجه ، ينبغى أن يكون جميع ذلك مجوّزاً فيه ، ولا يمنعك قوةُ القوىّ من إجازة الضعيف أيضا ؛ فإن العرب تفعل ذلك تأنيساً لك بإجازة الوجه الأضعف »[١٧] .

وتبع ذلك القولَ بأن الأخذ بظواهر الضرورة لا يعنى الاضطرار ، أو الجهل بقواعد النمط ، وإنما هو نوع من (اختبار القوة) فى عملية الصراع بين الشاعر واللغة ، يحاول فيه الشاعر أن يقوم بعملية ترويض للغة ، يحملها بها على أداء معانٍ وآفاق وارتياد وراء ما تسمح به قواعد النمط . يقول : « فمتى رأيت الشاعر ارتكب مثل هذه الضرورات ـ على قبحها وانخراق الأصول بها ـ فاعلم أن ذلك ـ على ما جشمه منه ـ وإن دلّ من وجهٍ على جَوْره وتعسّفه فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمّطه ، وليس بقاطع دليلٍ على ضعف لغته ، ولا قصوره عن اختياره الوجهَ الناطق بفصاحته ، بل مَثَلُه فى ذلك عندى مَثَلُ مُجْرِى الجَموح بلا لجام ، ووارد الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام ، فهو وإن كان ملوماً فى عنفه وتهالكه ، فإنه مشهود له بشجاعته وفَيْض مُنّته . ألا تراه لا يجهل أن لو تكفّر فى سلاحه ، أو اعتصم بلجام جواده ، لكان أقرب إلى النجاة وأبعد عن الملحاة ؟ لكنه جَشِمَ ما جَشِم على علمه بما يعقب اقتحامَ مثله ، إدلالا بقوة طبعه ، ودلالة على شهامه نفسه » .

ثم يضيف أن الشاعر إذا أوردَ منه [يعنى من قبيل الضرورات] شيئا فكأنه ــ لأُنسِهِ بعلم غرضه وسفور مراده ــ لم يرتكب صعبا ولا جشم إلاّ أمما ، وافق بذلك قابلا له أو صادف غير آنس به ، إلاّ أنه هو قد استرسل واثقا ، وبنى الأمر على أن ليس ملتبسا » .

ثم يقدم بعض أمثلة تشتمل على صور من الضرائر ، يقول بعدها : « فهذا ونحوُه مما لا يجوز لأحدٍ قياسٌ عليه ، غير أنّ فيه ما قدّمنا من سموّ الشاعر وتغطرفه ، وبأْوِه وتعجرفه »[١٨] .

فالمسألة ــ إذن ــ فيما يرى ابنُ جنّى ، ليست مسألة اضطرار لا محيص عنه ، وإنما هى روح المغامرة ، والرغبة فى التحدّى وتذليل الوعر ، واجتياز كل طريق مخوف يلوح وراءه شعاع فكرة أو ومضة خاطرة[١٩] .

ويبدو أن هناك علاقة مباشرة بين آراء ابن جنى فى هذه القضية وأفكار شاعره المفضل أبى الطيب المتنبى ، الذى كثيرا ما كان يذاكره بما اشتمل على ظواهر الضرورة من الأشعار[٢٠] ، والذى أُثِر عنه القولُ بأنه « قد يجوز للشاعر من الكلام ما لا يجوز لغيره ، لا للاضطرار إليه ، ولكن للاتّساع فيه واتفاق أهله عليه ، فيحذفون ويزيدون » ، وأن « للفصحاء المدِلّين فى أشعارهم ما لم يسمع من غيرهم »[٢١] .

« وواضح أن حديث الضرورة يتخذ عند الفارسى ، ومن بعده تلميذه ابن جنى ومعاصرهما المتنبى ، بعداً يكاد يكون جديداً ، يتمثّل فى القول بأن ارتكاب الضرورة ــ أو ما عُدّ كذلك ــ لا يكون بسبب الاضطرار دائما ، كما أن اللجوء إليها لا ينبغى أن يعد من قبيل ما يُعتذر عنه وما يستدعى التأويل والتخريج ؛ لأنه قد يكون برضى الشاعر وعَمْده ، لحاجاتٍ خلاف ما يراه القائمون على القواعد التقليدية . وهو اعتراف بحق الشاعر فى أن يكون له لغته الخاصّة ، وبأن الشعر يمثل بحق هذا المستوى من اللغة »[٢٢] .

وقد وصل الأمر ببعض النحاة إلى القول بأن وجود هذه الظواهر فى الشعر لا يعنى الاضطرارَ إليها ، مادام فى الإمكان أن يُستبدَلَ بها غيرُها ؛ وهذا هو رأى ابن مالك[٢٣] .

وقد نظر العلماء إلى هذا التصوّر على أنه يلغى تماما ما يعرف بالضرورة ؛ ذلك بأنه لا يوجد تركيب ليس فى الإمكان أن يستبدل به آخر .

وردّ عليه الشاطبى فى شرحه على الألفية بـ « أن الضرورة عند النحاة ليس معناها أنه لا يمكن فى الموضع غيرُ ما ذكر ؛ إذ ما من ضرورة إلا ويمكن أن يعوّض من لفظها غيره . . . وإنما معنى الضرورة أن الشاعر قد لا يخطر ببباله إلاّ لفظة ما تضمنته ضرورة النطق به فى ذلك الموضع . . . [و] أنه قد يكون للمعنى عبارتان ، أو أكثر ، واحدة يلزم فيها ضرورة ، إلاّ أنها مطابقة لمقتضى الحال . ولا شك أنهم فى هذه الحال يرجعون إلى الضرورة ، لأن اعتناءهم بالمعانى أشدّ من اعتنائهم بالألفاظ . . »[٢٤] .

« وقال أبو حيان : لم يفهم ابن مالك معنى قول النحويين فى ضرورة الشعر ، فقال فى غير موضع (ليس هذا البيت بضرورة ، لأن قائله متمكّن أن يقول كذا) ؛ فعلى زعمه لا توجد ضرورة أصلا ، لأنه ما من ضرورة إلاّ ويمكن إزالتها ، ونظر تركيب آخر غير ذلك الترتيب ؛ وإنما يعنون بالضرورة أن ذلك من تراكيبهم الواقعة فى الشعر ، المختصّة به ، ولا يقع فى كلامهم النثر ، وإنما يستعملون ذلك فى الشعر خاصة دون الكلام »[٢٥] .

وفى رأيى أن كلام ابن مالك لم يُفْهَم من مناقشيه على الوجه الصحيح ؛ فحديثه لا يحمل معنى الإنكار لوقوع ظواهر الضرورة ، وإنما هو يُلغى عامل اضطرار الشاعر إليها .

وهو فهم ينبنى على إقراره بوقوع الظواهر مع إمكان العدول عنها . ومعنى إمكان العدول عنها أنها قد جاءت بمحض اختيار الشاعر .

ومن هذه الزاوية يكون ابن مالك محقا فى رفض تسميتها ضرورة أو حتى فى إلغائها . . . وإن كنا نسارع إلى القول بأن فى هذا الإلغاء اعترافاً بخصوصية اللغة الشعرية ، وتبرئةً لها من عاملِ الاضطرار الذى يحمله المعنى اللغوى للضرورة ، لتصبح صادرة عن اختيار الشاعر ، لا نتاجا لضغط الاضطرار .

فلنقل ــ إذن ــ إنهم نظروا إلى ما عُرف بظواهر الضرائر أو الرخص أو الجوازات على أنها لغة خاصة بالشعر وغيره من ضروب الإنشاء الأدبى ، التى تحتمل قيود الصنعة[٢٦] ، سواء أكان الشاعر قادراً على غيرها ولكنه أصر عليها ، أم كان غير قادر على سواها . . فالمؤكد المحسوس أنه اختار لغة أو أسلوبا لأنه لم يجد أفضل منه تعبيرا عما أراد .

وهذا هو المحمل الذى يمكن أن نحمل عليه النقاش بين الشاطبى وأبى حيّان من جهة ، وما ذهب إليه ابن مالك من جهة ثانية . والواقع أن حديث ابن مالك يمكن أن يردّ إلى حديث ابن جنى ، من زاوية أن الشاعر يأتى بالضرورة ـــ أى باللغة الأضعف ـــ وهو قادر على غيرها ؛ أى وهو غير مضطر إليها .

بذلك تصبح مسألة الاختيار والاضطرار فى ظواهر ما سُمّى بالضرورات مسألة نسبية ؛ فهى اضطرار بالقياس إلى النمط ، وهى اختيار بالقياس إلى حاجة التعبير عند الشاعر .

أكثر من هذا أن هذه الظواهر التى تزخر بها لغة الأدب ، والتى تتولد نتيجة التلاقح بين نظام اللغة وقرائح الأدباء بفعل هموم الحاجة إلى التعبير المناسب ، من شأنها أن تثرى اللغة فى عمومها بما تضيف إليها من طرائق جديدة .

وهذا ما نقله صاحب (التنبيه على حدوث التصحيف) عن بعضهم ؛ قالوا : «إنهم أَلْفَوْا لغات جميع الأمم لا يتولّد فيها من الزيادات والنّماء على مرور الأزمان ، وأنهم وجدوا اللغة العربية على الضدّ من سائر لغات الأمم ، لما يتولّد فيها مرةً بعد أخرى ، وأن المولّد لها قرائح الشعراء الذين هم أمراء الكلام ، بالضرورات التى تمرّ بهم فى المضايق التى يدفعون إليها عند حصرة المعانى الكثيرة فى بيوت ضيقة المساحة ، والإقواء الذى يلحقهم عند إقامة القوافى التى لا محيد لهم عن تنسيق الحروف المتشابهة فى أواخرها ، فلابد من أن يدفعهم استيفاءُ حقوق الصنعة إلى عُسْفِ اللغة بفنون الحيلة ؛ فمرةً يعسفونها بإزالة أمثلة الأسماء والأفعال عمّا جاءت عليه فى الجِبِلّة ، لما يدخلون من الحذف والزيادة فيها ؛ ومرّة بتوليد الألفاظ على حسب ما تسمو إليه هممهم عند قرض الأشعار»[٢٧] .

وهذا معناه أن قيد الضرورة قد يكون منطَلقا إلى حرية الاختيار .

وبذلك نعود إلى حيث بدأنا مع نصوص الخليل وسيبويه وابن سلام ؛ فإمارة الشعراء للكلام تبيح لهم حرية التصرّف إزاء ما يعترضهم من قيود الوزن والقافية والنظام اللغوى ، لتصبح هذه القيود منطلقا إلى آفاق أوسع من الاختيار ، ولتكون الحصيلة هى ثراء اللغة فى مجموعها من ناحية ، ثم وجود مستوى لغوى متميّز له خصوصيّته وسماته التى تعين على وصفه وتحديده من ناحية ثانية .

* * *

وهنا نجد الفرصة سانحة لوقفة ضرورية نستدرك بها بعض ما يكون قد علق بالأذهان من عواقب المقارنة بين الكلام والشعر . لقد ذُكر فى البداية أن عنصر (القول) فى تعريف الشعر يوازى عنصر (اللفظ) فى تعريف (الكلام) عند النحاة ، وأن عنصر (المعنى) فى الشعر يوازى عنصر (الفائدة) فى الكلام .

وقد بدا من الواضح أمامنا أن المماثلة غير دقيقة ؛ لأن اللفظ فى الشعر ، أو فى لغة الأدب عموما ، ليس هو اللفظ فى الكلام ، أو فى اللغة العادية . وكذلك الأمر بالنسبة لعنصر المعنى ، لسبب جوهرى ، هو أن الأديب لا يسلك فى التعبير عن معانيه الطريق نفسها التى يسلكها المتكلم العادى ؛ ولأن المعنى فى الأدب لا ينفصل عن وسيلة التعبير ـــ اللفظ . ومن ثم فليس الوزن والقافية وحدهما هما الفرق بين الشعر والكلام العادى . وهذا معناه أن الوزن والقافية ـــ وحدهما ـــ لا يجعلان الكلام شعرا ؛ لأن هناك خصائص أخرى تعم اللغة الأدبية فى شتى صورها أو مظاهرها . وإذا كان للوزن والقافية من ميزة فى الشعر ـــ إلى جانب الموسيقى ـــ فهى إتاحة الفرصة لعملية من التفاعل تتم فى داخل البيت من الشعر ، تكون نتيجتها تلك الخصوصية التى نتحدث عنها بوصفها سمة من سمات اللغة الأدبية عموما وفى الشعر على وجه الخصوص .

ولو كان الحديث عن الشعر وحده لكان من السهل الإحالة على أحاديث المتفلسفين العرب من شرّاح أرسطو عن خاصة التخييل و(التغيير) والخروج بالعبارة عن النمط المألوف ، ولكان من السهل أيضا الإحالة على ذلك الحديث الذى بدأه قدامة عن (الائتلاف) بين عناصر الشعر الأربعة ـــ اللفظ والمعنى والوزن والقافية ـــ وما يتيحه ذلك الائتلاف من حركات أشبه بالمدّ والجزر ، على نحو تكون نتيجته ثراء اللغة وكثافة طاقتها الدلالية ، مع شدة تلاحم الفكرة مع إطارها الفنى . ولكننا نعمّم الحديث على اللغة الأدبية بشتى صورها ، مجاوزين الفروق بين الأنواع المختلفة ، فى محاولة لوضع اليد على ما يميّزها ـــ من وجهة نظر النقاد العرب ـــ عن اللغة العادية .

* * *

فى مثل هذه المحاولة يُستقطب الحديث عادة بين محورين ، يمثل أحدهما المستوى العادى من اللغة ، ويمثل الآخر مستوى اللغة الأدبية . أما عن طبيعة الفروق فيمكن رصدها على ثلاث مراحل أو ثلاث طبقات ، تمثل كلّ منها بالنسبة لتاليتها قاعدة تقوم عليها ، أو مركزا تنطلق منه . هذه المراحل أو الطبقات هى :

١ - واقع الظاهرة اللغوية .
٢ - طبيعة الوظيفة التى تتحقق فى كل من المستويين .
٣ - الغاية من وراء كل منهما .

وربما كان من المفيد أن نبدأ بالحديث عن العنصر الأخير ، أعنى الغاية المتصوّرة لكلّ من المستويين . وهنا يصادفنا نصّ من (مقابسات) التوحيدى على لسان أبى سليمان المنطقى ، يقول : «إن حدّ الإفهام والتفهّم معروف ، وحدّ البلاغة والخطابة موصوف ، وليس ينبغى أن يكتفى بالإفهام كيف كان ، وعلى أى وجه وقع . . . والإفهام إفهامان : ردىءٌ وجيد ؛ فالأول لسفلة الناس ؛ لأن ذلك جامع للصالح والنافع . فأما البلاغة فإنها زائدة على الإفهام الجيد بالوزن والبناء والسجع والتقفية والحلية الرائعة وتخيّر اللفظ . . . وهذا الفن لخاصّة الناس ؛ لأن القصد فيه : الإطراب بعد الإفهام»[٢٨] .

والذى يهمنا فى حديث التوحيدى مقابلته بين (الإفهام) من جهة و(الإطراب) من جهة ثانية ، ثم ربطه بين الإطراب والبلاغة ، ووصفه للبلاغة بأنها زائدة على الإفهام . وبذلك تنحاز غاية الإفهام إلى المستوى العادى من اللغة ، ليظل الإطراب غاية خالصة للمستوى الفنى .

والواقع أن عد الإفهام غاية للمستوى العادى يقابلنا ـــ صراحة وضمنا ـــ فى أكثر من مناسبة ، وذلك منذ رفض الجاحظ[٢٩] والرُّمانى[٣٠] وأبو هلال العسكرى[٣١] ما ذهب إليه العتّابىّ من تعريف

البلاغة بأنها الإفهام ، وتعريف البليغ بأنه «كل من أفهمك حاجته»[٣٢] . وهذا يعنى أن وظيفة الكلام البليغ لا تتجه إلى هذه الغاية ، وإنما تتجه إلى غاية مختلفة هى التى أطلق عليها أبو سليمان اسم (الإطراب) .

وإذا كانت غاية الكلام العادى هى الإفهام وغاية اللغة الأدبية هى الإطراب فإن من الطبيعى أن تتحقق كلّ من الغايتين عن طريق وظيفة للغة خلاف الوظيفة التى تنتج عنها الغاية الأخرى .

وهنا نلتقى مع وظيفتى (البيان) و (التحسين) ؛ أولاهما خاصة للكلام العادى والأخرى هى خاصة الكلام البليغ . ويبدو أن التمييز بين هاتين الوظيفتين يعود فى كتب النقد إلى تلك المقابلة التى أقامها الجاحظ بين (البيان) و (حسن البيان) ، وإن كانت تتم — عنده — على نحو غير مباشر . وهو يعرّف البيان مرة بأنه «الدلالة الظاهرة على المعنى الخفىّ»[٣٣] ، ومرّة بأنه «كلّ شىء كشف لك قناع المعنى ، وهتك الحجاب دون الضمير ، حتى يُفضى السامع إلى حقيقته ، ويهجم على محصوله» . ويقول : إن «أى شىء بلغتَ (به) الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان فى ذلك الموضع»[٣٤] . فإذا جاء الحديث عن أصناف الدلالة على المعانى — التى هى وسائل البيان — وجدناه يذكر الإشارة والعقد والنصبة ، ثم اللفظ والخط . . . والضربان الأخيران ينتميان — كما هو معروف — إلى حيز اللغة ، ولكن سلكهما مع الأصناف الثلاثة الأخرى يشير إلى مستوى من اللغة خلاف المستوى الفنى ، وإلى وظيفة لا تتعدّى مجرّد الكشف عن المعانى وإظهارها ، أو — بعبارة الجاحظ — البيان عنها .

وفى مقابل هذه الخاصة ، التى تتصف بها اللغة العادية ، يقابلنا (حسن البيان) بوصفه خاصة للغة الأدبية ، وإن كنا لا نجد لدى الجاحظ سوى إشارة عابرة فى سياق حديثه عن واصل بن عطاء ، ومحاولته إسقاط الراء من كلامه ، وصولاً إلى (حسن البيان) فى خطبه ومحاوراته ، بالإضافة إلى عنوان طويل لأحد فصول كتابه[٣٥] .

وطبيعىّ أن يكون (حسن البيان) هنا خاصة تجاوز مجرد (البيان) إلى صفات من الحسن لا تتحقق فى اللغة العادية . وقد مرّ بنا تصريح أبى سليمان بالربط بين مجاوزة الإفهام إلى الإطراب — وهو غاية الكلام البليغ — وخصائص «الوزن والبناء والسجع والتقفية والحلية الرائعة والزينة وتخير اللفظ» . . . الخ ؛ وهو خط سار فيه اللاحقون على الجاحظ ، كالرّمانى[٣٦] ، وابن أبى الإصبع[٣٧] ، بعد أن قصروا الكلام على اللغة دون بقية أصناف الدلالات التى تحدث عنها الجاحظ ، من نصبة وإشارة . . . الخ .

وهذا نفسه ما فعله الأصوليون والفلاسفة فى حديثهم عن اللغة ، حيث لاحظوا الفرق بين الوظيفتين ، مستخدمين مصطلحى (البيان) و (التحسين) غالبا ، أو مصطلحات أخرى حلت عند بعضهم محل (البيان) فى بعض الأحيان .

وفيما يتعلق بالوظيفة الأولى — أعنى البيان — يطالعنا قول ابن حزم «إن اللغات إنما رتّبها الله عزّ وجل ليقع بها البيان . واللغات ليست شيئا غير الألفاظ المركبة على المعانى المبينة عن مسمياتها»[٣٨] . كما يطالعنا قول ابن سينا : «لما كانت الطبيعة الإنسانية محتاجة إلى المحاورة لاضطرارها إلى المشاركة والمجاورة . . . مالت الطبيعة إلى استعمال الصوت ، ووُفّقت من عند الخالق بآلات تقطيع الحروف وتركيبها معاً ليدلّ بها على ما فى النفس من أثر»[٣٩] .

ويأتى حديث الأصوليين فى هذا الموضوع فى سياق حديثهم عن (الحكمة الداعية إلى وضع اللغة) . يقول ألْكِيَا الهراسى «إن الإنسان لما لم يكن مكتفيا بنفسه فى معايشه ومقيمات معاشه ، لم يكن له بدّ من أن يسترفد المعاونة من غيره . . . فوضعوا الكلام دلالةً ، ووجدوا اللسان أسرع الأعضاء حركة وقبولا للترداد»[٤٠] . ويقول الرازى : «إن كلّ إنسان فى حاجة إلى أن يعرّف صاحبه ما فى نفسه من الحاجات ، وذلك التعريف لابدّ فيه من طريق ، وكان يمكنهم أن يضعوا غيرَ الكلام معرِّفاً لما فى الضمير . . . إلاّ أنهم وجدوا جعل الأصوات المتقطعة طريقا إلى ذلك أولى من غيرها»[٤١] .

تلك هى وظيفة (البيان) أو (الدلالة) أو (التعريف) ، وهى — كما سبق القول — وظيفة المستوى العادى . وواضح أن حديثهم عنها متأثر بمقولة التوقيف والوضع الذى جاء فى تصوّرهم ملبيا لحاجات استخدام اللغة لأداء هذه الوظيفة ، كما جاء ملبيا لمقتضيات وظيفة التحسين أيضا . فإذا كانت الوظيفة الأولى قد اقتضت وضع الألفاظ المتباينة ، التى يدل اللفظ منها على معنى واحد ، بغية الإيضاح ، فإن الوظيفة الأخرى قد اقتضت — فى اعتقادهم — وضع المشترك والمترادف لتحقيق الإبهام والإجمال والجناس والتأكيد والتكرار وغيرها من سمات اللغة الفنية . يقول ألْكِيَا الهراسى : «كان الأصل أن يكون بإزاء كل معنى عبارة تدلّ عليه ، غير أنه لا يمكن ذلك ؛ لأن هذه الكلمات متناهية . . . فدعت الحاجة إلى وضع الأسماء المشتركة — كالعيْن والجَوْن . . . ثم وضعوا بإزاء هذا على نقيضه كلماتٍ لمعنى واحد ؛ لأن الحاجة تدعو إلى تأكيد المعنى والتحريض والتقرير . . . فخالفوا بين الألفاظ والمعنى واحد» . ثم يقول : «وهذا أيضا مما يحتاج إليه البليغ فى بلاغته . . . فبحسن الألفاظ واختلافها على المعنى الواحد ترصّع المعانى فى القلوب ، وتلتصق بالصدور ، ويزيد حسنه وحلاوته وطلاوته . . . وهذا يستعمله الشعراء والخطباء والمترسّلون»[٤٢] .

وجاء فى (المحصول) للرازى — فى حديثه عن دواعى الترادف — أن من بينها : «التسهيل والإقدار على الفصاحة ؛ لأنه قد يمتنع وزن البيت وقافيته مع بعض أسماء الشىء ويصحّ مع الآخر ؛ وربما حصلت رعاية السجع والمقلوب والمجنّس وسائر أصناف البديع مع بعض أسماء الشىء دون بعض»[٤٣] . وقد ذهب إلى نحو من هذا فى تعليله لوجود المشترك من الألفاظ[٤٤] ؛ فمراعاة (التحسين) كامنة — فيما تصوّروا — وراء اشتمال اللغة على المترادفات والمشتركات . وكما أن الوظيفة العملية — وهى (البيان) — قد أدت إلى وجود الألفاظ المتباينة أو وضعها ، كذلك أدت الحاجة أو الوظيفة الفنية — وهى التحسين — إلى وجود المشترك والمترادف .

وهذا ما أخذ به ابن الأثير ، الذى تحدث بوضوح عن وظيفتى (البيان) و (التحسين) ، متأثرا — على الأرجح — بحديث الأصوليين فى الموضوع ؛ يقول : «أما البيان فقد وفى به الأسماء المتباينة ، التى هى كل اسم واحد دلّ على مسمّى واحد . فإذا أطلق اللفظ من هذه الأسماء كان بيّناً مفهوماً لا يحتاج إلى قرينةٍ ؛ ولو لم يضع الواضع من الأسماء شيئا غيرها لكان كافيا فى البيان . وأما التحسين فإن الواضع لهذه اللغة العربية . . . نظر إلى ما يحتاج إليه أرباب الفصاحة والبلاغة

فيما يصوغونه من نثر ونظم ، ورأى أن من مهمات ذلك : التجنيس ؛ ولا يقوم به إلاّ الأسماء المشتركة ، التى هى كل اسم واحد دلّ على مسمَّيين فصاعداً ، فوضعها من أجل ذلك» .

فإذا أحسّ بأن المشترك قد يخلّ بوظيفة البيان ، مع وفائه ببعض متطلبات وظيفة التحسين ــ كالتجنيس ــ راح يبحث عن مدخل يوفق به بين واقع الوضع من جهة ، ومقتضى كل وظيفة من وظيفتى اللغة من جهة ثانية . يقول : «هذا الوضع يتجاذبه جانبان . . . وبيانه أن التجنيس يقضى بوضع الألفاظ المشتركة ؛ ووضعها يذهب بفائدة البيان عند إطلاق اللفظ . وعلى هذا فإن وضعها الواضع ذهب بفائدة البيان ، وإن لم يضع ذهب بفائدة التحسين . لكنه إن وضع استدرك ما ذهب من فائدة البيان بالقرينة ، وإن لم يضع لم يستدرك ما ذهب من فائدة التحسين ، فترجّح حينئذ جانب الوضع . . فوضع»(٤٥) .

وهكذا يجارى النقد فى هذه الخطوة من التفرقة بين اللغة العادية ولغة الأدب منطلقات علم الأصول ، فيرى أن الواضع الأول للغة قد راعى كلاً من وظيفتى البيان والتحسين ، وأنه فى سبيل غاية التحسين تحمّل الواضع مخاطرة الجور على جانب البيان ــ الوظيفة الاجتماعية للغة ــ وهو ما أمكن تلافيه عن طريق القرائن .

* * *

أما فيما يتعلق بالفرق بين المستويين من واقع الظاهرة اللغوية فإنه تطالعنا نصوص كثيرة ، نجتزىء منها بنصين : أحدهما للسيراف ، والآخر للشريف المرتضى .

يقول السيراف ، من سياق مناظرته لمتى بن يونس : «وإذا قال لك آخر : كن نحويًا لغويًا فصيحا ، فإنما يريد : افهم عن نفسك ما تقول ، ثم رُمْ أن يفهم عنك غيرك ، وقدّر اللفظ على المعنى ، فلا ينقص عنه ؛ هذا إذا كنت فى تحقيق شىء على ما هو به . فأما إذا حاولت فرش المعنى وبسط المراد ، فاجْلُ اللفظ بالروادف الموضحة ، والأشباه المقرّبة ، والاستعارات الممتعة ، وسدّد المعانى بالبلاغة ؛ أعنى : لوّح منها شيئا حتى لا تصاب إلاّ بالبحث عنها والشوق إليها ؛ لأن المطلوب إذا ظُفر به على هذا الوجه عزّ وجلّ وكرُم وعلا ؛ واشرح منها شيئا حتى لا يمكن أن يمترى فيه ، أو يُتعَب فى فهمه ، أو ينزح عنه لا غتماضه»(٤٦) .

وأما الشريف المرتضى فيقول : «إن الشاعر لا يجب أن يؤخذ عليه فى كلامه التحقيق والتحديد ؛ فإنّ ذلك متى اعتُبر فى الشعر بطل جميعه» ثم يقول : إن «كلام القوم مبنى على التجوّز والتوسّع والإشارة الخفيّة ، والإيماء على المعانى تارة من بُعدٍ وأخرى من قرب ؛ لأنهم لم يخاطبوا بشعرهم الفلاسفة وأصحاب المنطق ، وإنما خاطبوا من يعرف أوضاعهم ، ويفهم أغراضهم» . ثم يضيف «ومن شأنهم أيضا إذا أرادوا المبالغة التامّة أن يستعملوا مثل هذا . . . وإنما أتوا بالألفاظ المبالغة صنعةً وتأنقًا ، لا لتحمل على ظواهرها تحديداً وتحقيقا ، بل ليفهم منها الغاية المحمودة ، والنهاية المستحسنة ، ويترك ما وراء ذلك»(٤٧) .

ومن السهل على قارىء النصين أن يدرك فى سهولة الصفات التى تنتمى إلى كلّ من المستويين ، فـ (تقدير اللفظ على المعنى) ، و(تحقيق الشىء على ما هو به) عند السيراف ، و (التحقيق والتحديد) عند المرتضى ، وما يمكن أن نضيفه إلى ذلك من كلام نقاد آخرين مثل (تحقيق اللفظ على المعنى) عند الرمّاني(٤٨) ، أو (وضع الأسماء على المسميات) عند ابن الأثير(٤٩) ، كلها تشير إلى خاصة الدقة والضبط والتحديد فى اللغة العادية ، فيُستخدم اللفظ بمعناه الحقيقى ، ويُختار بالمقدار الذى يلزم لأداء المعنى ، ويراعى فيه كل قواعد التركيب المعتمدة ، ويمتنع التجوّز بمختلف صوره .

وعلى العكس من ذلك صفات المستوى الأدبى ؛ فهناك (فرْش المعنى) ، (وبسط المراد) ، و (جلاء اللفظ بالروادف والأشباه والاستعارات)؛ وهناك (التلويح) ، بمعنى الإخفاء والغموض ؛ وهناك الشرح والإيضاح ؛ وكل ذلك عند السيراف ؛ وهناك (بناء الكلام على التجوز والتوسّع) و (الإشارة) و (الإيماء) و (المبالغة) عند المرتضى . وهى صفات دالّة بنفسها على طبيعة الحريّة التى تكون عليها العبارة الأدبية ، سواء فى اختيار المفردات أو فى طرق التركيب .

* * *

ذلك هو المدى الذى انتهى إليه النقد ـ من منظور لغوى ـ فى الإقرار بخصوصية النص الأدبى أو المستوى الفنى من اللغة ، وذلك فى مقابل المستوى الآخر ـ المستوى العادى فى الاستعمال اللغوى .

وهنا يأتى الحديث عن الدور الخاص بتصور النقد لطبيعة العلاقة بين المستويين ، وربما أتى ـ ومن وجهة نظر النقد أيضا ـ دور الحديث كذلك عن طبيعة العلم القائم على دراسة كلّ منهما .

وقد لا يكون مفاجأة لنا أن نجد التداخل الذى لا حظناه من قبل بين تعريف الكلام وتعريف الشعر قائما فى الحديث عن طبيعة العلاقة بين المستويين من جهة ، وطبيعة العلاقة بين العلمين أو العلوم القائمة على دراستها من جهة ثانية .

ولقد ناقش المحدثون من الباحثين فى نظرية الأسلوب نوع العلاقة الممكن بين علم اللغة وعلم الأسلوب الأدبى ، واستنتج بعضهم أن فى الإمكان أن تكون علاقة علم الأسلوب الأدبى بعلم اللغة علاقة الجزء بالكلّ ، أو الفرع بالأصل ، وآثر آخرون الاحتفاظ بينهما بلون آخر من العلاقة يعتمد على التوازى لا التداخل(٥٠) . كما ناقشوا طبيعة العلاقة بين المستوى المعيارى من اللغة والمستوى الأدبى ، وما إذا كانت اللغة الأدبية تمثل نظاما مستقلا عن النظام المعيارى ، أو تمثل لونا خاصا من نظام اللغة العام(٥١) . وعلى الرغم من الميل إلى القول بأن اللغة الأدبية تمثل تكوينا مستقلا ، فإن أحداً لم ينكر الترابط الوثيق بين المستويين ؛ فقد صرح أحد كبار لغويّى مدرسة براغ بأن «اللغة القياسية هى الخلفية التى ينعكس عليها التحريف Distortion المتعمد للمكونات اللغوية للعمل من أجل تحقيق هدف جمالى . . . إن انتهاك violation قواعد اللغة القياسية ، الانتهاك المطّرد systematic هو ما يجعل الاستخدام الشعرىّ للغة ممكنا ؛ وبغير هذه الإمكانية لا يكون هناك شعر»(٥٢) .

ويكشف حديث النقاد العرب عن إدراك واع لهذا التداخل الحتمى ، سواء بين العلمين القائمين على دراسة المستوى المعيارى والمستوى الأدبى ، وهما علم اللغة ـ أو علومها ـ وعلم الشعر ، أو النقد ، أو بين هذين المستويين نفسيهما من مستويات الأداء اللغوى .

وفيما يتعلق بالجانب الأخير ـ أعنى العلاقة بين المستوى العادى والمستوى الأدبى ـ تصوّر النقد العربى هذه العلاقة على أنها علاقة أصل بفرع ، وتبلورت صفات الأصل فى قدمه ، أو سبقه على الفرع ، ثم فى عرفيته وعمومه ، فى مقابل فردية الفرع وخصوصيته ، وأخيرا فى مثالية الأصل وكماله ، وانحراف الفرع أو جنوحه عن هذه المثالية .

ويمكن اختبار الخاص بملاحظتهم لهذه الصفات ـ مجتمعة أو متفرقة ـ فى كثير من موضوعات الدرس اللغوى والنقدى ، كحديثهم عن فكرة الوضع ، أو فكرة التوقيف بين الإفراد والتركيب ، وكحديثهم فى ظاهرة الإعجاز البلاغى للقرآن ، وموقع هذا الإعجاز بين الإفراد والتركيب أيضا ، وكذلك حديثهم عن الظاهرة الأدبية انطلاقا من نظرية الصنعة ، ومقارنة الأدب بعدد من الصناعات والفنون ، كالصياغة والنجارة والنسج والتصوير ، والفرق بين ما ينتمى إلى موضوع الصنعة أو مادتها أو آلاتها وأدواتها ، وما ينتمى إلى حيّز الصورة أو المنتج النهائى . فالمفردات ـ مثلا ـ سابقة على التركيب ، وهى عرفية اصطلاحية ؛ أما التركيب فلاحق عليها . ثم إنه على مستويين : مطلق التركيب ، والتركيب على نحو مخصوص ؛ والأول خاضع لمواضعات اللغة ، ومواضعات النحو على وجه الخصوص ففيه العرفية والشيوع ، وفيه السبق أيضا ؛ والآخر يصدر عن إبداع الأديب ؛ ففيه الخصوصية والتفرّد ، واللحوق أيضا[٥٣] . والقرآن معجز بنظمه وتأليفه الذى هو سمة حادثة بنزول القرآن ، وليس بمفردات ألفاظه الموجودة من قبل ، والمتداولة بين الناس[٥٤] . ومادة الصناعة خلاف صورتها ؛ فالمادة سابقة ، والصورة لاحقه ، والمادة عامة شائعة ، والصورة خاصة مبتكرة ؛ فهى فى الصناعة محور عمل الصانع ، وفى الأدب محور إبداع الأديب . والآلة والأداة كلتاهما غير المنتج النهائى للصنعة ؛ فالآلة سابقة ، وهى ـ فى الأدب ـ مجموعة من المعارف المتاحة ؛ فهى عامة وشائعة بين الناس ، وممكنة للجميع ؛ والمنتج النهائى خاص بصانعه ؛ لأن الصنعة ـ أو الصورة ـ عرَض يحدثه الصانع فى المادة الموجودة سلفا ، وباستخدام الأدوات والآلات المتاحة[٥٥] . ويكفى أن نتذكر أن البلاغيين قد نظروا إلى ظواهر الاستعمال البليغ فى اللغة على أنها (أعراض) أو (أحوال) تطرأ على أصول المواضعات اللغوية ، سواء فى الدلالة أو التركيب[٥٦] .

وكلامهم عن الحقيقة والمجاز يكشف عن تمثلهم لهذه الصفات الثلاث ؛ فالحقيقة ، أو الاستعمال الحقيقى ـ وهو خاصة المستوى العادى فى نظرهم ـ يمثل الأصل ، وهو سابق على المجاز الذى هو الفرع ، والذى يمثل خاصة المستوى الأدبى . ثم إن الحقيقة عرفية اصطلاحية (بصرف النظر عن كونها نتيجة للتوقيف أو التواضع) ، وذلك فى مقابل فردية المجاز وخصوصيته ؛ لأنه نتاج لقرائح الأدباء . ومن ثم فالحقيقة يقاس عليها ، والمجاز لا يقاس عليه . كذلك فإن « تقدير اللفظ على المعنى » ، أو « تحقيق الشىء على ما هو به » ، أو « التحقيق والتحديد » ، مما يمثل سمة الاستخدام العادى ، إنما يكون بمراعاة قواعد النظام المعيارى . وهذا مسلك يقابل كل ما قال به النقد العربى على مستوى النظر ، واحتفل به على مستوى التطبيق ، من صور الخروج فى العبارة الأدبية على قواعد هذا النظام ومقرراته ، على نحو ما هو مضمَّن فى معانى مصطلح (المجاز) ذاته ، ومعانى مصطلحات أخرى مثل (التوسّع) أو (شجاعة العربية)[٥٧] .

أما بالنسبة للعلاقة بين علوم اللغة والنقد ، أو بين علم اللغة بكل مشتملاته وعلم الشعر ، فيطالعنا نصّ الجاحظ الشهير : « طلبتُ علم الشعر عند الأصمعى فوجدته لا يحسن إلا غريبه ، فرجعتُ إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه ، فعطفت على أبى عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلّق بالأيام والأنساب ، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب ، كالحسن بن وهب ، ومحمد بن عبد الملك الزّيات »[٥٨] .

لماذا لم يظفر الجاحظ بعلم الشعر عند الفريق الأول ؟ الجواب فى تساؤل يطرحه الصّولى : « أتراهم يظنون أن من فسّر غريب قصيدة أو أقام إعرابها أحسن أن يختار جيدها ويعرف الوسط والدون منها ؟ »[٥٩] .

والجواب الذى ينتظره الصولى مضمّن فى تساؤله الذى يحمل معنى الإنكار لأن يكون فى مقدور أصحاب النحو والغريب أن يحكموا على الشعر . وهذا يستتبع أيضا سؤالا عن السبب فى عجز هؤلاء عن هذا الحكم ؛ وهو سؤال نجد الجواب لدى البغدادى فى (قانون البلاغة) : إن « النقد والعيار غامضان ؛ وهما صناعة برأسها ، وهى غير العلم بغريب الشعر ولغاته ومعانيه وإعرابه »[٦٠] .

وقد يكون جواب ابن الأثير أوضح : إن « أسرار الفصاحة والبلاغة لا تؤخذ من علماء العربية ، وإنما تؤخذ منهم مسألة نحوية أو تصريفية أو نقل كلمة لغوية . . وأما أسرار الفصاحة فلها قوم مخصوصون بها »[٦١] . والسبب : أن « فن الفصاحة والبلاغة غير فن النحو والإعراب »[٦٢] ، ومن ثم فإن « النحاة لا فُتيا لهم فى مواقع الفصاحة والبلاغة ، ولا عندهم معرفة بأسرارهما من حيث إنهم نحاة »[٦٣] .

وظاهر النصوص السابقة يوحى بتأكيد الفصل بين كل من علم اللغة ـ أو علومها ـ وعلم الشعر أو النقد ، أو هو ـ على الأقل ـ يوحى بالتوازى بينها ، واستقلال كل منها عن الآخر . غير أن هذا الفهم غير دقيق ؛ فهذه النصوص فى حقيقة الأمر لا تحمل سوى معنى عدم كفاية كلٍ من النحو والغريب والتصريف للحكم الفنى على لغة الشعر ، ليبقى للقضية وجه آخر هو ما إذا كان فى مقدور الناقد ـ أو صاحب علم الشعر ـ أن يستغنى عن معرفة هذه العلوم . وهنا يطالعنا نصّ من قدامة :

« العلم بالشعر ينقسم أقساماً ؛ فقسم ينسب إلى عروضه ووزنه ، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه ، وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته ، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به ، وقسم ينسب إلى علم جيده ورديئه .

وقد عُنى الناس بوضع الكتب فى القسم الأول وما يليه إلى الرابع . . . ولم أجد أحداً وضع فى نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتابا ؛ وكان الكلام عندى فى هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام المعدودة ؛ لأن علم الغريب والنحو وأغراض المعانى محتاجٌ إليه فى أصل الكلام العامّ للشعر والنثر »[٦٤] .

هذا النص من شأنه أن يعدّل من حكمنا المتعجل على ظاهر النصوص السابقة ؛ فهو لا يُخرج علوم الغريب والنحو واللغة من مشتملات علم الشعر ؛ إذ جعل هذه العلوم أقساماً داخلة فى إطار

هذا العلم ؛ ومن ناحية ثانية نراه يصرّح بأن هذه العلوم محتاجٌ إليها فى أصل الكلام العامّ للشعر والنثر .

و(النثر) فى هذا السياق معناه : الكلام العادى . ومعنى ما ذهب إليه قدامة أن المعرفة بالغريب والنحو والمعانى لازمة لكل من الشعر والكلام العادى(٦٥) ، وأنها كافية فى هذا الأخير ، لكنها غير كافية بالنسبة للشعر ؛ إذ تبقى هناك معرفة الجودة والرداءة .

وهذا ما يمكن فهمه من نص آخر لابن الأثير ؛ فالنحوى وصاحب علم البيان « يشتركان فى أن النحوىّ ينظر فى دلالة الألفاظ على المعانى من جهة الوضع اللغوى ، وتلك دلالة عامة . . وصاحب علم البيان ينظر فى فضيلة تلك الدلالة ، وهى دلالة خاصة ، والمراد بها أن يكون الكلام على هيئة مخصوصة من الحسن . وذلك أمر وراء النحو والإعراب . . ومن هاهنا غلط مفسّرو الأشعار فى اقتصارهم على شرح المعنى وما فيها من الكلمات اللغوية ، وتبيين مواضع الإعراب منها ، دون شرح ما تضمنته من أسرار الفصاحة والبلاغة »(٦٦) .

ومعنى أن (الدلالة الخاصة) التى يهتم بها عالم البيان أمرٌ وراء النحو والإعراب ، وكذلك معنى وصف شارحى الأشعار بالغلط لاقتصارهم على شرح المعانى والكلمات دون الكشف عن أسرار الفصاحة والبلاغة ـ معناه أن علم اللغة أو علومها على المستوى المعيارى ـ التى هى شركة بين الكلام العادى والشعر (اللغة الأدبية) ـ غير كافية فى بحث هذا المستوى من اللغة ، غير أنها فى الوقت نفسه لازمة لهذا البحث . ومن هنا كان حديث قدامة عنها بوصفها أقساماً من علم الشعر ، وكان حديث ابن الأثير عن التداخل بين عمل النحوى وعمل صاحب علم البيان . وحتى ذلك النص الذى أثر عن الجاحظ ـ مع ما فيه من شبهة المجاملة لأدباء الكتاب ـ يمكن حمله على محمل أن الأخبار والغريب والنحو مجرّد أجزاء من علم الشعر الذى طلبه لدى اللغويين فى عصره ، فلم يظفر إلاّ بمن يعرف الغريب ومن يعرف النحو ، دون بقية المعارف المكملة للعلم بالشعر ؛ وهو ما وجده ـ بحسب دعواه ـ عند أدباء الكتاب .

ومن هنا تبدو حصافة القدماء من النقاد فى تأكيدهم أهمية الثقافة اللغوية العميقة لكلٍ من الأديب والناقد ، فكان ما قدموه تحت أسماء مثل (أدب الكاتب) أو (أدب الكتاب) أو (أدوات الشعر)(٦٧) . أو (آلات علم البيان وأدواته)(٦٨) ؛ وهى آلات عمادها ـ إلى جانب كثير من ضروب الثقافة العامة ـ المعرفةُ باللغة والنحو والتصريف ، بل إن المتأخرين من البلاغيين قد أوجبوا هذه المعرفة ضمن شرط الفصاحة الذى تطلبوه فى بلاغة الكلام ، والذى أرجعوا المعاييرَ فيه إلى عدد من العلوم ؛ منها : الأصوات ومتن اللغة والتصريف والنحو .

ومؤدى هذا أن مشتملات علم الشعر ـ أو علم النقد ـ تتضمنّ كل ما يلزم لدارس الكلام العادى ، بالإضافة إلى ما تحتاجه خصوصية النص الأدبى وطبيعة غاياته .

بذلك تتحدد العلاقة بين علم اللغة وعلم الشعر ـ أو النقد ـ كما تحددت من قبل علاقة المستوى العادى بالمستوى الأدبى من اللغة . وإذا كان النقد العربى قد نظر إلى العلاقة الأخيرة على أنها ـ كما سبق القول ـ علاقة أصل (هو نظام اللغة العادية) بفرع (هو نظام اللغة الأدبية) ، فإنه ينبغى أن يكون مفهوما أن الفرع فى هذه المماثلة أشمل من الأصل ، وأن الأصل مضمَّن فيه ؛ إذ يشتمل الفرع على خصائص الأصل وزيادة . . نعم . . لأن النص الأدبى فى تصور النقاد العرب ـ بخاصة أصحاب النزعة البلاغية ـ مجالٌ لتوظيف عناصر اللغة أو ظواهرها التى تتعاون داخل السياق من أجل ملاءمة الموقف ، سواء ما جرى من هذه الظواهر على أصل الاستعمال أو خالف هذا الأصل .

وهذا هو مفتاح الخصوصية ـ والتعقد أيضا ـ فى النص الأدبى ، وهو ـ فى الوقت نفسه ـ دليل على صدق التصوّر الذى تبناه النقاد لطبيعة العلاقة بين علم اللغة وعلم النقد ، فلم تُتصوَّر هذه العلاقة على أن الثانى جزء من الأول ، أو حتى موازٍ له ، بل على أن علم اللغة جزءٌ من علم النقد ، على أساس أن العلم الأخير يضم كل مشتملات العلم الأول وزيادة ، وهذا ما يجعل علم اللغة قاصراً عن الوفاء بكل متطلبات درس الشعر ، أو درس الأدب عموما .

وهذا ـ فيما يبدو ـ هو السبب فى ثورة الشعراء واعتراضهم على تدخل اللغويين بالحكم على أشعارهم ، معلنين أن هؤلاء اللغويين لا يصلحون ـ بوصفهم هذا ـ للحكم على الشعر ، لا من حيث هو نصوص لغوية عادية ، بل من حيث هو نتاج فنى له خصوصيته(٦٩) .

وكأن النقد العربى ـ وقد رأى فى النص الأدبى مستوى لغويا متميّزا ـ استبعد منذ البداية أن يكون التحليل اللغوى المعيارى كافيا فى نقده ، كما استبعد أن يكون النحاة واللغويون نقاداً ، فى الوقت الذى اشترط فيه أن يكون العلم بكل فروع اللغة مجرّد جزءٍ من المكونات الثقافية للناقد .

وهذا ما نجد الأخذ به ـ صراحة أو ضمنا ـ عند أصحاب الاتجاه البلاغى على التحديد ، على نحو يؤكد أن هذا الاتجاه لم يكن وليد نزعة إلى الجمود والعقم كما أُشيع عنه كثيرا ، بقدر ما كان صادراً عن رغبة واعية فى الوصول إلى أسس موضوعية يحتكم إليها الناقد فى تعامله مع النص الأدبى ، بريئا من سيطرة الانطباع ومن المعايير الأخلاقية ؛ وهى المعايير التى ساد الاحتكام إليها قبل ظهور هذا الاتجاه ، والتى كان من نتائجها كثرة الحديث فى تاريخ الأدب إذا قورن بالحديث عن الأدب نفسه (وهذا ما نلاحظه عند ابن سلاّم ـ مثلا) ، كما كان من نتائجها الاحتكام فى تقدير النص واختياره إلى عوامل بعيدة عن الأدب ، مثل زمن القائل ـ فيما رأى البعض ـ أو مكانته الاجتماعية ، أو مدى الصدق أو الكذب فى قوله ، أو مدى تناقض كلامه أو اتّساقه بعضه مع بعض . . إلى غير ذلك من المعايير التى وقف عندها ناقد أخلاقى مثل ابن قتيبة .

وإذا كان من الممكن أن نجد عند ناقد كقدامة علامة بارزة على طريق التأصيل لهذا الاتجاه ـ مع عدم إغفالنا لما سبقه من محاولات ـ فإن من المناسب أيضا أن نتذكر الكثير من الجهود التى بذلها القائمون

على الدرس اللغوى فى مختلف فروعه ، بخاصة ما تعلّق منها بالنص القرآنى ؛ فهذه الدراسات فى مجموعها تشكل - إلى جانب المؤلفات البلاغية المعروفة - أساساً صالحا لدراسات عربية متجددة فى الأسلوب ؛ وبذلك تلعب دورا لعله يفوق بكثير ذلك الدور الذى لعبته البلاغة اليونانية القديمة بالنسبة للدرس الأسلوبى الحديث عند الأوربيين .

الهوامش :

(١) على سبيل المثال ، تراجع صفحات ١٠٧ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ٣٥١ ، ٣٥٢ من كتاب (دلائل الإعجاز) بتحقيق الأستاذ محمود شاكر ط مكتبة الخانجى ١٩٨٥ .

(٢) (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب) لياقوت الحموى ٢٠٧/٨ ط رفاعى .

(٣) هذا التعريف وارد فى ألفية ابن مالك ، وقد دارت حوله - كما هو معروف - كثير من الشروح ، يراجع مثلا : شرح ابن عقيل ١٣/١ بتحقيق الشيخ محمد محى الدين عبد الحميد .

(٤) (النحو الوافى) للأستاذ عباس حسن ١٥/١دار المعارف .

(٥) (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر ١٧ ، بتحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجى :

(٦) المرجع السابق .

(٧) اقتصر ابن طباطبا فى تعريف الشعر على عنصرين هما (الكلام) و(النظم) ، وكأنه باستخدام مصطلح (الكلام) قد استغنى عن ذكر (المعنى) ، إذ هو داخل فى تعريف (الكلام) عند النحاة ، كما يبدو أنه استخدم مصطلح (النظم) بمعنى يشمل الوزن والقافية . يراجع (عيار الشعر) .

(٨) (طبقات فحول الشعراء) لابن سلام الجمحى ٥٦/١ بتحقيق محمود شاكر .

(٩) (الكتاب) لسيبويه ١٢/١ ، ١٣ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، على التوالى . ط . هيئة الكتاب بتحقيق الأستاذ عبد السلام هارون .

(١٠) (الكتاب) ٢٦/١ .

(١١) شرح السيرافى على (كتاب) سيبويه ، مخطوط بمكتبة جامعة القاهرة رقم٢٦١٨٢ .

(١٢) (زهر الآداب) للحصرى ٥٧/٣ بتحقيق الدكتور زكى مبارك - مصر ١٩٢٥ ، منهاج البلغاء ١٤٣ بتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة - تونس ١٩٦٦ .

(١٣) يراجع فى هذا بحث لـ ما نفريد بيرفيش ، M. Bierwisch بعنوان : علم الشعر واللغويات ؛ Poetics and Linguistics P 97. ؛ كما يراجع بحث جان موكاروفسكى بعنوان اللغة المعيارية واللغة الشعرية Standard Language and Poetic Language والبحثان منشوران فى كتاب D. C. Freeman بعنوان : Linguistics and Literary Style .

(١٤) شرح الصفار الفقيه على كتاب سيبويه ، وارتشاف الضَّرَب ، (نقلا عن لغة الشعر فى تناول النحاة) ، مجلة الثقافة عدد ١٥سنه ١٩٧٤ ص٩٣ .

(١٥) (الخصائص)لابن جنى ٣٢٣/١ ، ٣٢٤ بتحقيق محمد على النجار ، ط دار الكتب المصرية ، مصر - ١٩٥٢ - ١٩٥٦

(١٦) (الأشباه والنظائر) للسيوطى ٢٠٧/١ بتحقيق طه عبد الرؤوف سعد ، مكتبة الكليات الأزهرية - مصر ١٩٧٥

(١٧) الخصائص ٦٠/٣ ، ٦١ .

(١٨) (الخصائص) ٣٩٢/٢ ، ٣٩٣ .

(١٩) يراجع (نظرية اللغة فى النقد العربى) ، عبد الحكيم راضى ، ص٥٥ ، مكتبة الخانجى - مصر ١٩٨٠ .

(٢٠) الخصائص ٤٠٣/٢ .

(٢١) (الوساطة بين المتنبى وخصومه) ، على بن عبد العزيز الجرجانى ؛ ص٤٥٠ ، ٤٥٢ ، تحقيق البجاوى وأبى الفضل ، دار إحياء الكتب العربية - مصر .

(٢٢) (نظرية اللغة فى النقد العربى) ، ٥٧ .

(٢٣) (القزاز القيروانى ، حياته وآثاره) للمنجى الكعبى ١٤٨ ، تونس - ١٩٦٨

(٢٤) (خزانة الأدب) للبغدادى ، ٣٣/١ ، ٣٤ تحقيق عبد السلام هارون - مصر - ١٩٦٧ ، (الضرائر) للألوسى ٧ ، ٨ - المطبعة السلفية بمصر ١٣٤١ .

(٢٥) (الأشباه والنظائر) ٢٩/١ ، (الضرائر) للألوسى ٨ .

(٢٦) المقصود هنا مراعاتهم لضروب الصنعة الفنية فى غير الشعر - كالكلام المسجوع مثلا - وعدها من باب القيود التى يسعى الأديب إلى التغلب عليها . يراجع : شرح السيرافى على كتاب سيبويه ، حيث يذكر أنهم « قد شبهوا الكلام المسجّع - وإن لم يكن موزونا - بالشعر » ؛ ويذكر ابن عصفور أن فى النثر أيضا ضرورة (يسميها ضرورة النظم) ، يراجع (ضرائر الشعر) ص٣ ، ٤ نسخة على الآلة الكاتبة بتحقيق السيد إبراهيم محمد .

(٢٧) (التنبيه على حدوث التصحيف) لحمزة الأصبهانى ٩٧ ، ٩٨ .

(٢٨) (المقابسات) لأبى حيان التوحيدى ص١٧٠ . تحقيق وشرح : حسن السندوبى ط ١ سنة ١٣٤٧هـ .

(٢٩) (البيان والتبين) للجاحظ ١٦١/١ ، ١٦٢ . تحقيق عبد السلام هارون - مكتبة الخانجى - القاهرة .

(٣٠) (النكت فى إعجاز القرآن) للرمانى - ص٧٠ ضمن (ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن) - دار المعارف ط ٢ - ١٩٦٨

(٣١) (الصناعتين) لأبى هلال العسكرى ص١٦ . تحقيق البجاوى وأبى الفضل - مصر - ١٩٧١ .

(٣٢) (البيان والتين) ١١٣/١

(٣٣) المرجع السابق ٧٥/١

(٣٤) المرجع السابق ٧٦/١

(٣٥) البيان والتبين) ٢١٢/١ والعنوان المشار إليه هو « وقالوا فى حسن البيان وفى التخلص من الخصم بالحق والباطل ، وفى تخليص الحق من الباطل . . . » .

(٣٦) (النكت) للرمانى ١٠٦ ، ١٠٧

(٣٧) (تحرير التحبير) لابن أبى الإصبع المصرى . ص٤٩٠

(٣٨) (الإحكام فى أصول الأحكام) لابن حزم ، ٣٩/٣ . ط ١ ، مكتبة الخانجى ١٣٤٥هـ .

(٣٩) (كتاب العبارة) لابن سينا ص٢ تحقيق محمود الخضيرى - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠

(٤٠) (المزهر) للسيوطى ٣٥/١ ، ٣٦ ، تحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرين - دار إحياء الكتب العربية - مصر .

(٤١) (المحصول فى علم الأصول) لفجر الدين الرازى ١١٧ تحقيق : طه جابر فياض العلوانى - رسالة دكتوره على الآلة الكاتبة١٩٧٢ .

(٤٢) (المزهر) ٣٧/١ ، ٣٨ .

(٤٣) (المحصول) ١٧٦ .

(٤٤) (المحصول) ١٨٧ .

(٤٥) (المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر) لضياء الدين بن الأثير ١٩/١ - ٢١ ، تحقيق : محمد محى الدين عبد الحميد - مكتبة مصطفى الحلبى - مصر ١٩٣٩

(٤٦) (الإرشاد) لياقوت ٢٢١/٨ ، ٢٢٢ .

(٤٧) (أمالى المرتضى) ٩٥/٢ ، ٩٦ .

(٤٨) (النكت) للرمانى ٧٠ .

(٤٩) (المثل السائر) ٦٧/١ .

(٥٠) (علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة) صلاح فضل ، مجلة فصول ، م ٥ ع١ص٥٦ .

(٥١) M. Bierwisch: Poetics and Linguistics P. 107.

(٥٢) J. Mukarovsky: Standard Language and Poetic Language, P 42.

(٥٣) فى لحوق التركيب ، الذى هو محور المزية فى الكلام ، ونتاج العمل الذهنى للأديب على المفردات التى هى نتاج المواضعة والاصطلاح السابق . يراجع : دلائل الإعجاز ٨٨ ، ٩٢ ، ٢٥٢ ، ٣٦٧ ، المثل السائر ١٤٩/١ ؛ مفتاح العلوم للسكاكى ط ١ مصر ١٩٣٧ ؛ الأسس الجمالية فى النقد العربى لعز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربى ص٢٣٩ .

(٥٤) فى تعلق صفة الإعجاز القرآنى بما هو غير اصطلاحى من صفات التأليف والتركيب ــ مما استحدث بنزول القرآن ، ورفض تعلق الإعجاز بالمفردات الموجودة من قبل بحكم الاصطلاح والمواضعة . يراجع : الحيوان للجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، ط ١ ، ١٣٥٧هـ ٩/١ ؛ النكت للرمّانى ٧٥ ، ١١١ ؛ إعجاز القرآن للباقلانى ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ١٩٥٤ ، ٢١ ، ٢٧ ، ٥١ ، الدلائل ٣٥٧ ، ٤٥٣ . المثل السائر ١٤٥/١ ؛ نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز للفخر الرازى ـ مطبعة الآداب ـ والمؤيد ، القاهرة ١٣١٧هـ ص١٣ ؛ الإتقان فى علوم القرآن للسيوطى الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ ، ٩/٤ .

(٥٥) فى القول بأن الشعر يكون فى الصورة المتمثلة فى النص بتركيبه وأوزانه وقوافيه ـ لا فى مفردات الألفاظ أو المعانى ـ التى هى المادة للشعر ؛ وذلك قياسا على الصناعات ، يراجع : نقد الشعر ص٣، ٤ ؛ سر الفصاحة ٨٢ ـ ٨٤ . دلائل الإعجاز ٢٥٥ ، ٤٣٠ . وفى مقارنة مباشرة بين عمل الأديب وعمل صانع العقود يراجع نص على لسان أبى على مسكويه فى (الهوامل والشوامل) لأبى حيان ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٥١ص٢١ ـ ٢٣ . وفى التفرقة بين الصناعة وأدواتها يراجع نص للبغدادى فى (قانون البلاغة) ـ ضمن (رسائل البلغاء ـ ص٤٠٦

(٥٦) فى النظر إلى ظواهر الاستعمال البليغ على أنها (عوارض) أو (أحوال) تطرأ على المواضعات اللغوية السابقة على هذه العوارض ، يراجع : الخصائص ٤٤٤/٣ ، الدلائل ٣٦٥ ؛ (جوهر الكنز) لنجم الدين ابن الأثير الحلبى ؛ تحقيق محمد زغلول سلام منشأة المعارف ص٤٧ ؛ (الطراز) ليحيى بن حمزة العلوى مطبعة المقتطف ١٩١٣ ، ١٨٠/١ ؛ ١٨٣ ؛ (مواهب الفتاح) للمحقق المغربى ٢٧٣/١ ، ٢٧٤ ـ ضمن شروح التلخيص .

(٥٧) فى اصطلاحية الحقيقة وعرفيتها فى مقابل فردية المجاز وخصوصيته ، يراجع : الخصائص ٤٤٢/٢ ؛ وأسرار البلاغة (تحقيق ريتر ـ استانبول ١٩٥٤) ص٣٢٤ ، ٣٢٥ . والمحصول للرازى ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢٦٢ ؛ ومفتاح العلوم ١٦٩ ؛ والمثل السائر ٦٧/١ ؛ والطراز ٦٤/١ ، ٦٥ ؛ و(نهاية السول فى شرح منهاج الأصول) للإسنوى ـ المطبعة السلفية ١٣٤٣ ، ١٧٩/٢ . وفى تصورهم لسبق الحقيقة التى هى الأصل على المجاز الذى هو الفرع يراجع : أسرار البلاغة ص٣٣٠ والمثل السائر ٦٣/١ والمزهر ٣٦١/١ . وفى النظر إلى أساليب المجاز على أنها عدول عن المثال أو النمط الذى تمثله الحقيقة ، يراجع : الحيوان ٣٢/٥ ، فقه اللغة للثعالبى ٣٦٧ ، الخصائص ٤٤٦/٢ ، البرهان للزركشى ، ط١ ـ دار إحياء الكتب العربية ، ٢٩٩/٣ .

(٥٨) (العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده) لابن رشيق ١٠٥/٢ ، ونصرة الإغريض ٢٣٣ .

(٥٩) أخبار أبى تمام للصولى١٢٧ .

(٦٠) (قانون البلاغة) لأبى طاهر البغدادى ص٤٦٨ ـ ضمن رسائل البلغاء .

(٦١) المثل السائر ٢٨٨/١ .

(٦٢) المثل السائر ٣٨٣/١ .

(٦٤) نقد الشعر ١٥ .

(٦٥) ذهب إلى هذا الرأى صاحب (نضرة الإغريض فى نصرة القريض) ص١٣ ، وسبق أن قال به ـ من قبل ـ قدامة فى نقد الشعر .

(٦٦)المثل السائر ٦/١ ، ٧ .

(٦٧) عيار الشعر لابن طباطبا ص٤ بتحقيق طه الحاجرى وزغلول سلام ـ المكتبة التجارية١٩٥٦ .

(٦٨) المثل السائر ٧/١

(٦٩) تراجع فى هذا المعنى أخبار عن بشار والبحترى وغيرهما فى : إعجاز القرآن للباقلانى ١٧٧ ؛ وحلية المحاضرة للحاتمى ١٩٩ (رسالة ماجستير على الآلة الكاتبة) ؛ والإرشاد لياقوت ١٨٨/٨ ، ١٨٩

عن الصّيغة الإنسانية للدلالة

مصطفى ناصف

١ - ربما يكون من المناسب أن نسأل عن فكرة الصدق ، كيف نظر علماء البلاغة إليها . ذلك أن هذه المسألة تعد أساساً نظرياً لملاحظات كثيرة ، ولكنها أحيطت بتفصيلات معقدة منذ البدء .

كان السؤال عن الصدق سؤالاً مبكراً فى علم الكلام ، ولم تكن الإجابة عنه يسيرة . وقد اختلف الباحثون فى تعريف الصدق اختلافاً واسعاً ، ولم يتركوا فرضاً من الفروض إلا طرحوه وتعلقوا به ؛ فمن قائل إن الصدق هو مطابقة الكلام للواقع ؛ ومن قائل إن الصدق مطابقة الكلام لاعتقاد صاحبه . ونشأ الخلاف بين التعلق بما يسمى الواقع وما يسمى باسم الاعتقاد ، وكان لابد لهم من الوقوع فى هذين اللفظين الغامضين ، وليسا بأية حال أكثر وضوحا من لفظ الصدق . وكان الجاحظ الذى ألقى بأثقاله فى مباحث اللغة العربية يذهب إلى رأى غريب ، زاعماً أن الصدق هو مطابقة الكلام للاعتقاد والواقع معاً .

ومن الصعب أن نعرف ها هنا فى مقام مختصر الظروف العقلية التى أدت إلى الجمع بين الاعتقاد والواقع على هذا النحو . ولكن أهمية السؤال على كل حال ظهرت مبكرة فى مباحث علم الكلام ، وانتقلت إلى مباحث اللغة ، وكان الأمر بين علم الكلام واللغة يسيراً أو قصير المدى ؛ فلسنا نعرف شيئاً من مباحث اللغة المهمة لم يتأثر بعلم الكلام . وهذه الملاحظة الواضحة مفيدة فى هذا المجال ؛ ذلك أن السؤال عن الاعتقاد مثلا لا يستطيع المرء أن يسايره طويلاً دون أن يقع فى الاضطراب . فما المقصود باعتقاد المرء ؟ وما المقصود بالواقع ؟ ألا يمكن أن يتغير الاعتقاد والواقع بين لحظة وأخرى ؟ ألا يمكن أن يكون الكلام مطابقاً لما يتمناه المرء أو ما يرى أنه واجب ؟

كان الباحثون يفزعون أحياناً من فكرة مطابقة الكلام للواقع دون اعتقاد صاحبه لأن ذلك مؤداه أن موقف الإنسان غير واضح ، وأننا لا نعلم إن كان كاذباً أو منافقاً ، خصوصاً إذا عرفنا أن كل الشكوك والمشاعر المرتبطة بمثل هذه الفئات ظلت قوية حادة ، لأسباب كثيرة لا داعى للكلام فيها . ويجب ألا نتردد كثيراً فى أن نقول : إن السؤال عن الصدق كان رداً واضحا على الأزمة بين الفرد والمجتمع ، والأزمة بين الفرق والأحزاب ، والأزمة بين علماء الكلام وعلماء اللغة ، فضلاً عن الأزمة بين الفلاسفة من جهة ، وهؤلاء وأولئك من جهة ثانية .

وقد ظهرت أزمة الثقة مبكرة فى العالم الإسلامى ، وتبلورت فى حدة السؤال عن الصدق ، وأصبح الصدق كالجوهر ، قل أن يعرف أحد أين مكانه . هذه الظاهرة المثيرة للأسى انعكست آثارها فى دراسة اللغة ، ولم يكد مجال البحث فى اللغة يخلو من الانطباعات الناجمة عن الأزمة المشار إليها . وفى هذا الموضوع تفصيلات كثيرة ؛ ففى مجال الخلاف المبكر فى الفلسفة ، وبحث النشاط اللغوى فى الشعر وغيره ، ذهب الفلاسفة إلى أن الواقع لا يعرفه إلا الفلاسفة ، ولا يدركه الشعراء . كما ذهبوا إلى أن الشعراء قد يلمون بمسائل جزئية ، وأنهم قد يعتمدون على شىء من البراهين أو الاستدلال ، ولكن معظم الشعر فى نظرهم لا يكلف أصحابه أنفسهم مشقة الالتزام بمطالب البراهين .

وساءت سمعة الشعر منذ القرن الثالث على الأقل ؛ وكانت هناك فئات غير قليلة تنظر إليه نظرة الريب ؛ وعُبِّر عن هذا الريب بطريقة نظرية ، واستعان المرتابون بكلام أرسطو فى الفرق بين القياس الخطابى والقياس الاستدلالى الدقيق . وكانت هناك فئات كثيرة ترى أن صناعة المنطق هى التى تحدد القوانين التى تقوّم العقل ، وتسدد الإنسان نحو

الصواب . والشعر بهذه الحال لا يقوم بهذه الوظيفة ؛ ولهذا هبطت قيمة الشعراء ، وظلت هذه النظرة ماثلة حتى فى أذهان الذين يدافعون عن الشعر ويلتمسون الطريق إلى فهمه .

فمنذ ابن المقفع إلى أبي هلال كان منظوراً إلى الشعر على أنه شىء ليس فى وسعه على الدوام أن يتشبث بالحق . ولو تشبث الشعراء بالحق لسكتوا . ومع ذلك فالذين يدافعون عن الشعر رأوا أن الحياة محتاجة إلى ما يقوِّم العقل ، أو محتاجة إلى نوع من النشاط يسعى فيه الإنسان نحو منافعه ومطالبه .

وهذا هو لباب فكرة البلاغة[1] .

ومن الغريب أن يوجد فى العالم الإسلامى فى وقت مبكر التنازع والخصام بين مظاهر الحياة العقلية ؛ وكان بعض المفكرين مثل أبي حيان التوحيدى وأبي سليمان المنطقى ، يذهبون إلى أن ما يصطنعه الكتاب والشعراء ينبغى ألا يكون له رسوخ فى القلب ، ولا ثبات فى العقل .

فماذا يكون الشعر إن لم يتمتع بهذه الصفات ؟ وإذا كانت الإجابة قاسية فإن إثارة السؤال والتشكك فيما نسميه بالصدق كان من المطالب الأساسية ؛ فلا يبدو ضمير المجتمع الإسلامى بمثل هذه اليقظة فى مقام آخر غير هذا المقام .

وينبغى ألا يُحرم الذين يهاجمون الشعر فى المجتمع الإسلامى من المخاوف الكامنة فى عقولهم ؛ المخاوف المرتبطة بمصير المجتمع ، وما يتعرض له من الداخل والخارج . كان هؤلاء المرتابون يرون أن كل وظيفة الشعر هى أن يخيِّل ما ليس صادقاً كأنه صادق . وللشعر فى رأى كثير من المحبين والكارهين حِيَل متنوعة بعضها معروف وبعضها مجهول ؛ وبراعة الشعراء هى أنهم يجعلون القراء لا يلتفتون إلى ضعف منطقهم أو فساد الرأى عندهم . فكيف تم لهم هذا ؟ وكيف استولوا على النفوس ؟ هذه هى أسرار الشعراء . ومن ثم شاع منذ القدم لفظ التخييل ؛ وهو لفظ يدل على طبيعة الصراع بين الصدق الذى ينبغى أن يبحث عنه فى مكان ما ، ومهارة الشعراء فى أن يلبسوا الأمور بعضها ببعض ، وقدرتهم على إيقاع النفس فى بعض الأحابيل .

هذه هى خلاصة الاتجاه إلى موضوع الشعر ، وخلاصة الصراع الذى كان يدور بحدة داخل المجتمع الإسلامى . كان صراعاً بين قوى البقاء وقوى الدمار ؛ وكان صراعاً بين التعلق بالواجب ، والجرى وراء المنافع ، أو صراعاً بين المبادىء والمصالح المتعارضة . وينبغى ألا يذهب حبنا للشعر إلى حد أن ننكر أهمية البواعث التى تقف وراء التشكك فى الشعر وقدرته على فهم مشكلات المجتمع .

وفى سبيل التوفيق بين أمرين أحدهما الاقتناع بأن الصدق ضيق الدائرة ، وأنه يعيش فى خارج الشعر غالباً ؛ والثانى هو الاقتناع بما للشعر من أثر فى النفوس ، بذلت محاولات كثيرة ؛ فقد أضيف إلى الشعر صفة السحر ، وصفة التخييل ، والاستغناء عن الصدق أيضاً .

ونحن نعلم أن شاعراً عظيماً مثل البحترى أدرك وطأة الصراع والهجوم على الشعر ، وتحلل الشعر والشعراء من الارتباط الدقيق الأمين ببعض المطالب ، فقال فى بيته المشهور :

كلفتمونا حدود منطقكم   والشعر يُغنى عن صدقه كذبه

فما هذا الكذب الذى اضطر إليه البحترى ؟ هنا نجد الشعراء أنفسهم لا يستطيعون أن يزعموا لأنفسهم الصدق . وربما كان البحترى كما يقال واقعياً ، وربما كان يرى المجتمع الذى يعيش فيه محتاجاً إلى سياسة الشعراء ، وأساليبهم فى الاستخفاء .

وحينما يُلقى هذا الموضوع فى إطاره الاجتماعى تبدو أمامنا طوائف من المجتمع ، وقد عرفت وظيفتها المنكرة وتشبثت بها . وقد يقال إن هذه هى القوى المضادة فى داخل المجتمع الإسلامى . والخلافات العقلية تعكس فى بعض الأحيان صراعاً اجتماعياً ؛ ولا شىء يدل على هذا الصراع أكثر مما يدل عليه الكلام فى صدق الشعراء أو عجزهم عن أن يكونوا صادقين .

وكلما تطورت أمور المجتمع الإسلامى إلى سوء زاد اقتناع الناس بأن الشعر مملوء بالاحتيال ، وإن كانوا بعد ذلك يقولون إن تمويه الشعراء عذب فى بعض الأحوال . لكن الباحثين إذا تعرضوا لهذه المسألة يحصرون أنفسهم فى نطاق الخلاف العقلى ، ويذهبون فى هذا الإطار إلى أن الباحثين القدماء يسوون بين الشعر والخطابة ، أو يطبقون بعض كلام أرسطو فى الأقيسة الخطابية . ولكن الحدة فى إثارة الموضوع ، واجتماع معظم البّاحثين فى المجتمع الإسلامى على أن الشعر يظهر ما ليس بحق كأنه حق ، كان موقعاً نشأ تحت وطأة ظروف المجتمع .

٢ -

والمجتمع الإسلامى الذى بدأ كما نعلم بظاهرة دينية ، ثم تطور حتى وجد كثيراً من الثقافة ، سوف يؤول إلى كَيْدٍ يراد بمقومات المجتمع الأساسية .

ومن هنا نفهم الحدة التى صاحبت الكلام فى الصدق . وحينما كان المجتمع الإسلامى يتطور لم يكن ينسى نقطة البدء ، بل كان التطور مآله فى معظم الأحيان إلى نوع من الصدام بين القديم والحديث . ومن هنا دخل فى أعماق المجتمع قدرٌ من الزيف عن فكرة الثقافة الوافدة . وكان من الممتع فى هذه الظروف أن يرد الصدق إلى صفات النبوة ، أما صفات الشعر فليست إلا صفات عرضية ، استطاع الشعراء بإتقانها البعد عما ينبغى . وكان ضمير الباحثين يستريح حين يذهب إلى أن الصدق هو الكلام الذى ينصره العقل . وكان العقل أخاً للدين ؛ وكان الانتصار لحكم العقل هجوما فى الوقت نفسه على الثقافة التى نظر إليها على أنها أهواء .

كان بعض الباحثين يرون الشعر خطراً على المجتمع الإسلامى . وينبغى أن نذهب فى الصراحة إلى هذا الحد . ويظهر أن محاربة الشعر كانت ضرورة اجتماعية ، لكن صوت الشعراء وأصحاب بعض المصالح كان أعلى . لذلك ظهر فى علو صوتهم ما كان يضطرب فيه المجتمع الإسلامى من عدم التناسق والتآلف .

كان المفكر الإسلامى يرى - إذا أمكن الإجمال - أن النفس تنفعل انفعالا غير فكرى . والانفعال فى داخل الشعر فى نظر المرتابين لا يرتبط بما يسمى العقل ، وكذلك لفظ التخيل . ولم يجد هذا الانفصال من يرتابون فيه إذا استثنينا مواضع قليلة ، فقد ذهب

الفارابي إلى أن الاتصال بين العقل والانفعال ممكن فى أحوال خاصة هى أحوال النبوة .

فإذا وصلنا إلى فكرة النبوة أدركنا أعماق الأسباب التى أدت إلى الانفصال بين الصدق والانفعال . وعند طوائف كثيرة فى المجتمع الإسلامى لا يكون الانفعال صادقاً الا فى حالات النبوة أو فى بعض حالات الشعور الصوفى . وفى خارج هذه الدوائر كان منظوراً إلى الانفعال بوصفه أمراً نفسانياً وليس أمراً فكرياً . وهذا ما يقوله ابن سينا ؛ فهو يصرح بأن النفس تذعن أو تنبسط من غير رَوِيَّة وفكر . ويلفت النظر أن ابن سينا لم يول اهتماما للإذعان والانبساط من حيث يمكن أن يصاحب الانفعال الروِّية والاختيار ، بل على الضد من ذلك ، كان هناك تناقض واضح بين فكرة الاختيار والتروى وفكرة الانفعال . ولم تذهب جمهرة الباحثين إلى أن الانفعال قد يكون فكرياً ، إذا استعملنا مصطلحهم . وها هنا يدخل لفظ التخيل ؛ أى أن قارىء الشعر يتوهم أنه ينفعل انفعالاً فكرياً ، ولكن هذا كله غير صحيح .

هذا هو التشكك فى وظيفة الانفعال وطبيعته ؛ وهذا هو أصل ما ذهبوا إليه فى موضوع التخيل ؛ هذا اللفظ المهذب الذى أوثر بدلاً من الكذب المباح . ولا يسع المرء إلا أن يسأل : لماذا ذهب معظم الباحثين إلى أن الانفعال فى خارج النبوة ودوائر الصوفية يعجز عن الرؤ ية ؟ هذه هى مشكلة المجتمع الإسلامى فى تطوره ومخاوفه . لقد ظل يتشكك منذ وقت مبكر فى أمور الانفعال ، ويجعله تخييلاً وإيهاما أو نقصاناً فى الرؤ ية أو حماسة أو عصبية أو بلاغة . ولذلك كان مُعجم لفظ الانفعال من أشق المواد إذا روعى الإحساس التاريخى . وكان من المنظور أن يكون هناك طوران : الأول طور النهضة والثقة والبناء ، والثانى هو طور الاضمحلال والانحلال . وكان من المنظور أن يظهر لفظ التخييل فى الطور الثانى فحسب . لكن الذى حدث كان غير ذلك ؛ فحين ازدهرت الثقافة وتفتحت العقول وأعملت نشاطها فى كل شىء ، لم نكد نعدم الباحثين الذين يتشككون فى طبيعة الانفعال . ففكرة النهضة فى نظر علماء المسلمين لم تكن مرتبطة بالانفعال . ومن الممكن أن تثار هذه المسألة فى مقام آخر .

ومهما تكن الإجابة فقد حُصر الانفعال فى دائرة مظلمة . وكان الاعتقاد العام هو أن الانفعال لا يرى الضوء ولا قدرة له على التمييز . وهذا الاتجاه أدى إلى تخلخل فكرة الثقافة ؛ فهناك من يتشيع للعقل ، ومن يتشيع ضده ؛ ولكن هؤلاء يتصورون للمنافع المتجددة ، ولا يرون أنه من الممكن أن تجتمع ملكات النفس فى إطار واحد . وظل هذا الانقسام الذى عملت فيه عوامل اجتماعية إلى أن ظهر أثره فى النظر إلى الشعر وخيال الإنسان ، وظل التوزع الشديد بين العقل والانفعال منظوراً إليه على أنه توزع بين الحقيقة والوهم ؛ أو بين الالتزام وعدم المبالاة ؛ أو بين الواجب والاستقلال ؛ أو بين المتناقضات التى لا يمكن أن تجتمع .

لقد تساءل بعض الباحثين إلى أى مدى كانت تنقص النهضة الإسلامية الوحدة الباطنية . ومظهر نقص الوحدة الباطنية التفريق بين ممالك يسيطر عليها قادة متخاصمون ، فبعضهم إلى الحق وبعضهم إلى الضلال ، دون أن يكون هناك ميل واضح إلى إدراك تجانس بين أشياء متفاوتة . ومن ثم فقدت الثقة كثيراً من مظاهرها . وهذه مأساة تقع فى مناطق أخرى غير مناطق البلاغة إذا أريد لها الدراسة المتكاملة .

٣ -

ونستطيع أن نفهم موقف البلاغيين من فكرة الانفعال حين ننظر فى بعض مباحثهم فى الدلالة .

ومن المعلوم أن هناك قسمين اثنين يسميان باسم الدلالة الوضعية ، والدلالة الالتزامية[٢] . وكان جمهور الباحثين يتصور أن الدلالة الأولى وضعها العرب وضعاً أو اتفقوا عليها اتفاقاً . وهناك هوامش على هذه الدلالة الأولى ؛ فإذا ربطنا بين إنسان والبدر كان فى هذا الارتباط ما يوضح مفهوم الانفعال أو مفهوم الدلالة الالتزامية . وقد قيل إن الدلالة الوضعية للفظ البدر هى الاستدارة والاستنارة . كانت الدلالة الوضعية على هذا النحو غاية فى البساطة ، أو كانت شيئاً محسوساً . ولكن الباحثين رأوا أن هذه الدلالة الوضعية لا تكفى لبحث الارتباط بين إنسان ما والبدر ، فذهبوا إلى شىء آخر غامض تماماً ، وسمّوه باسم التناهى فى الحسن .

كان هذا هو المقصود بالدلالة الالتزامية ؛ فالتناهى فى الحسن لازم ، ومترتب ، على المظهر المحسوس وهو الشكل المستدير المضىء .

وعلى هذا النحو مضى الباحثون . وأنت ترى دون عناء أن الدلالة الالتزامية هى ترجمة لفكرة المبالغة ؛ ومن ثم نستطيع أن نعرف كل ما يتيحه مفهوم الانفعال ، وارتباطه الشديد بالمبالغة أو الدلالة الالتزامية ؛ تلك العلاقة التى تعرف فى عرفٍ أو تعرف فى طائفةٍ من اعتقادات الناس فى مجتمع ما .

مفهوم الانفعال إذن لا يتضح إلا من خلال النظر فى الدلالة الالتزامية ، والدلالة الالتزامية لها - كما رأينا - سياق عملى أو دعائى ؛ ومن ثم كانت النتيجة الأخيرة مطابقة للمزاعم السابقة . فإذا أردنا أن نقوّم مفهوم الانفعال أو الدلالة الالتزامية فمن الواجب أن نميز بين الإعلان وفن الشعر . وقد يقال : إن الإعلان يحتاج فى بعض المجتمعات إلى نوع من ملاحظة الحدود ؛ ولكن ملاحظة الحدود فى مباحث الدلالة العربية غير واضحة ؛ وذلك هو ما نعنيه بقولنا إن الشعر يتحول فى أيدى الدارسين إلى بلاغة . نهاية الحسن إذن ترجمة لارتباط الانفعال بالغلو أو الإعلان .

وفى هذه الملاحظات لا نجد بين فكرة البدر وفكرة الإنسان علاقةً باطنية ؛ فهناك انفصال حقيقى بين الطبيعة والإنسان فى كل مستويات الدلالة التى يتحدث عنها الدارسون ، فإذا اختلط الإنسان والطبيعة كان هذا مجرد دعاية .

والحقيقة أن جمهور الباحثين فى الدلالات كانوا يرون - كما زعمنا - أن الانفعال لا يمكن من الرؤ ية . وكان الصوفية على العكس من ذلك يرون رأياً آخر ؛ كان الصوفية يقدرون أثر الانفعال فى المعرفة ونفاذها . وبعبارة أخرى واضحة كانوا يرون الامتزاج بين الإنسان والطبيعة عنصراً أساسياً فى الفهم . ولكن متفلسفى الدلالات - مع الأسف - كانوا يرون أن من أحبَّ شيئاً غفل عن عيوبه ؛ فارتبطت فكرة المحبة بالتحيز ، على حين ارتبطت فى الدوائر الصوفية بالرؤ ية والوضوح وتعويض النقص الناتج من المدركات العقلية البحت .

— ٤

فإذا كان الانفعال موضوعاً خليقا بالشك والاتهام أمكن أن ندرك على الإجمال النتائج السيئة المترتبة على ذلك في فهم الأدب .

لقد ظل موضوع دلالة الألفاظ مضطرباً غير مقنع من الناحيتين النظرية والعملية . خذ مثلاً كلمة البدر السابقة ، وقد شاعت في الشعر العربي ، وما من ناحية من نواحي الإدراك إلا وجدناها ترتبط بهذا البدر . فإذا رثى الشاعر شخصاً عظيماً استعان على فهم موقفه بالبدر ؛ وإذا أحس الشاعر نحو إنسان بالإجلال والبطولة استعان على فهم البطولة بالبدر أيضاً ؛ وإذا تحدث الشاعر عن الطبيعة كان البدر هو أشبه الأشياء بالملاك الذي لا يستغنى عنه ؛ ففي مجالات الإحساس الكبرى رأينا البدر يدخل في نسيج الشعر مدخلاً أساسياً . ومع ذلك فإن الشراح عجزوا تماماً عن استيضاح جوانب هذا البدر ؛ ومظهر هذا العجز هو إغفال الانفعالات المتغايرة نحو موضوع معين .

ونستطيع أن نقول مثل ذلك في كلمات أخرى كثيرة ذاعت في الشعر العربي ، مثل البحر والأسد والنجوم والسيف والنهر والشمس . . . إلخ .

كانت صلة الانفعالات بما نسميه باسم الدلالة ، صلة إعلان لا أكثر . فإذا فهمنا هذه الملاحظة أمكن أن نرى أن كل ما يقال في شرح مدلولات الألفاظ ، وبخاصة الألفاظ ذات الأهمية ، غير مقنع تماماً .

ومن الواضح أن ارتباط الإنسان بما نسميه باسم البدر قد يوصف وصفاً أسطوريا . ولكن ما في الكلمات من أساطير كامنة لا يمكن الاعتراف به في دوائر البحث التقليدي ؛ فالعقل النظري هو السيد المطاع في البحث عن الدلالة ، ويأتي بعده عرفٌ أو اعتقادات عملية في مقام الإعلان الذي سمي أحيانا باسم التخييل . وها هنا نجد أن الانفعال لا يربط برباط حقيقي بين الإنسان وغيره ؛ وهذا واضح تماماً حينما نقرأ شروح الشعر . إذا اختفى شخص عظيم خيّل إلى الشراح أن اختفاءه يعني على أحسن الأحوال أننا لم نعد نتمتع بآثاره على نحو ما كنا نتمتع بآثار البدر . وفي مقام المديح قد يقال إن البدر يعلو في السماء كما يعلو شأن هذا الرجل أو ذاك . الانفعال إذن لا يؤدي إلى تداخل حقيقي ؛ فالبدر في مكان والإنسان في مكان ، وهما عالمان متميزان . ولذلك كانت النظرة إلى الانفعال نظرة سطحية لا يمكن أن تشرح الشعر . ولا يستطيع المرء ان يقتنع بان ما يعنيه الشعراء لا يعدو قول البلاغيين بعلو المنزلة أو نهاية الحسن ، أو أنه مفيد في تبديد بعض الشكوك إذا تسامى الشراح .

ومن البديهي أن وظيفة الانفعال لا تتضح إلا من خلال بحث التداخل بين الإنسان والطبيعة ؛ وهذا التداخل بمعزل عن النواحي العملية أو الاستنارة أو العلو والعظمة أو القوة والجمال . كل هذه الألفاظ المجردة عاجزة عن شرح موقف الشاعر من البدر ، وقد نشأت تحت وطأة الانفصال الرهيب الذي كان في نظر البلاغيين حكماً من أحكام العقل .

هذه الألفاظ العامة تذكرنا بما يسمى في النحو العربي باسم المصادر . والمصادر ألفاظ كلية أو مجردة . وقد فهم كثير من النحاة الألفاظ الكلية المجردة على أنها سابقة على الشيء المحسوس أو المعين ، والكلي سابق على الجزئي . فالشيء المحسوس الذي لا ينفصل عنه الإنسان انفصالاً تاماً في بعض لحظات التأمل كان يسمى شيئاً جزئياً . وهذا الوصف نفسه يدل على أننا ننظر إليه من حيث هو وعاء أو إشارة إلى ذلك المفهوم المجرد الذي نسميه أحياناً مفهوماً كلياً ، فإذا كنّا في مقام النحو سميناه مصادر .

الألفاظ المجردة العامة مثل الحسن أو نهاية الحسن أصول مبهمة ، ولكن ما نسميه باسم البدر لم يكن أكثر من مظهر لهذا المفهوم الكلي الغامض .

هذه هي أهم عناصر الفهم التقليدي الذي ينبغي أن ينال كل عناية ؛ فهناك مقولة سابقة اسمها الجمال ، والبدر لا يعدو أن يكون مظهراً لهذه المقولة .

وهكذا تذوب الأشياء في ألفاظ مبهمة ، وتطارد الانفعالات بوصفها جزءاً أساسياً من هموم الإنسان ومراميه في هذه الحياة .

إننا نفترض أن الشعراء أذكى من البلغاء ، ونفترض أن كثيراً من الشعر كان فوق مستوى شراحه ، والدليل على ذلك أننا ننظر إلى الألفاظ في ضوء موقف إنساني معين ؛ هذا الموقف يفسده استعمال مقولات الكلي والجزئي ، أو بعبارة أخرى يفسده العجز عن تصور موضوع الانفعال من حيث هو طاقة تمكن الإنسان مما لا يستطيعه سواه ؛ فالصلة الشخصية التي تربط الإنسان بالبدر لا موضع للاهتمام بها في شروح الشعر ؛ لأن الصلة الشخصية نوع من التمرد على فكرة الكليات التي تستوعب كل شيء .

إن ما بيننا وبين الطبيعة أجلّ من أن يفهم في مثل قولنا نهاية الحسن أو نهاية الشجاعة ، أو ما يدل على قريب من ذلك .

إن وجود الإنسان يظل ناقصاً أو مضطرباً حتى يتلمس الدخول في عالم آخر غير عالمه ، أو يحيل هذا العالم الآخر إلى عالمه هو .

— ٥

ومغزى ذلك أن ما يسمونه باسم الدلالة الحرفية أو المباشرة كان يتصور تصوراً نحيفاً وضئيلا .

ولكن الباحثين ظلوا يعتقدون أن ما يسمى باسم الدلالة الحرفية يجب أن يتصور بمعزل عما يسمى باسم الدلالة الاستعارية أو المجازية ؛ وانفصلت الدلالتان الواحدة من الأخرى انفصالا غير مقبول عاد على كلتيهما بالفجاجة .

ويجب أن نتذكر ملياً هذه الملاحظة ؛ فالدلالة الحرفية عندهم - على الرغم من هذه الضحالة التي أصابتها - كانت موضع اعتزاز غريب بحيث أصبحت الدلالة المجازية مجرد قياس بسيط على الدلالة الحرفية .

وبيان ذلك أن يقال مثلا إن النار تشتعل في جسم من الأجسام فتحيله إلى النقصان والاحتراق ؛ وكذلك الشيب يأخذ في الرأس ويسعى فيه شيئاً فشيئاً حتى يحيله إلى غير حالته .

وهذا هو المثال الذي ورد في أعز الكتب المتخصصة في النقد الأدبي ، أعني كتاب الموازنة للآمدي . وتتضح فيه فكرة الاستعارة بكل ضمورها ، أو فكرة الدلالة الحرفية بكل ما تنطوي عليه من سذاجة .

وفى هذا المثل نجد أن الدلالة الحرفية ـ وهى اشتعال النار إن صح هذا الوصف ـ فكرة معروفة وسابقة على حياة المشيب ؛ وليس ثم اختلاط طبيعى بين هذين العالمين ؛ فعالم اشتعال النار مستقل منذ البدء عن عالم المشيب .

وبعبارة أخرى إن ما نسميه باسم الطبيعة مثلاً يجب أن يكون مستقلاً عما نسميه باسم حياة الإنسان وتصوراته . لا أحد يقول فى أبحاث الدلالات فى التراث العربى إن عالم اشتعال النار لا يعرف إلا من خلال المشيب مثلا ؛ ولو قيل ذلك لبطل مفهوم الدلالة الحرفية المتداول ، وانقلب النظام كله رأساً على عقب كما يقال . وبعبارة أخرى إن تفهم اشتعال النار مستقل مع الأسف عن مظاهر النمو أو التغير العضوى الحيوى للإنسان . ولذلك نشأت مسافة وهمية رهيبة بين العقل والأشياء . ولكن كان من الطبيعى فى ظل فلسفة الدلالات الشائعة عصوراً طوالا أن يقال بسهولة جارفة : هذا ينتمى إلى الأشياء ، وهذا ينتمى إلى عقل الإنسان . ونتيجة لذلك لا يفهم كلا الموقفين فى ضوء صاحبه ، وليس يوجد بينهما تبادل فى الأخذ والعطاء .

هذه الوقفة ذات أهمية كبرى . إننا نقول بصراحة إن تصور الدلالات فى التراث العربى لم يكن ناضجاً . وليس أمامنا صعوبة كبيرة لتذكر بعض المناسبات التى يستعمل فيها لفظ « اشتعال النار » . وسوف نجد بعض هذه المناسبات أكثر أهمية أو حيوية من بعض . وبعبارة أخرى إن مفهوم لفظ الاشتعال متغير وليس ثابتاً كما ادُّعِىَ كثيراً . ولكن أسلافنا أصروا على أن لفظ « اشتعل » له مدلول ثابت لا يتغير . وإذا كنا نريد أن نخلص لتجاربنا البسيطة فسوف نرى ما فى هذا الادعاء من غرابة لا يمحوها إلا طول إلفنا للمقررات المتداولة . وبعبارة تطبيقية : إن لفظ الاشتعال حينما يوضع فى سياقه الحقيقى ، سياق التجارب ، يكمن فيه ما يسمى باسم المجاز .

لنتصور رجلاً يصيح قائلا « النار النار ! » ؛ ففى هذه الحالة لا نستطيع أن نزعم أن فكرة اشتعال النار تحدد على نحو ما يزعم أصحاب الدلالات أو أصحاب المعاجم أو الباحثون المعتزون بفكرة الدلالة الحرفية السابقة .

إن صيحة بسيطة تجعلنا نقول : إن لفظ الاشتعال تميز فى مدلوله عما يحدث إذا كان المدرس يشرح تجربة من تجارب الكيمياء قائلاً : ونشعل الموقد . وحينئذ لابد لنا أن نفترض أن الكلمات يكمن فى بعض جوانبها ما نسميه باسم قابلية المجاز ؛ ذلك أن قدماء الباحثين فى اللغة العربية لم يلتفتوا إلى الخصب الكامن فيما نسميه باسم الدلالة الوضعية أو الحرفية أو ما شاءت لهم التسمية .

هذا الخصب الكامن هو الذى يفوح فى استعمالات الاستعارة ، ويبقى كامناً فى بعض الاصطلاحات التى تخرج بحسب الاصطلاح المألوف عن وقار الاستعارة . ولهذا قلنا إن مفهوم الدلالة الحرفية كان نحيلاً ضئيلاً ، فضلاً عن مفهوم الدلالة الاستعارية ذاته .

إننا فى الموقف التقليدى لبحث الدلالة نرتكب الخطأ الذى سميناه باسم إهمال خصب الكلمات آناً ، أو إهمال العلاقة المتبادلة بين العقل نوعاً من الخصومة والهجوم ، وتحتاج بداهة إلى دفاع إن كان هذا الدفاع ممكناً . ولا يمكن أن تتضح هذه الفكرة البسيطة مادمنا فى أول الأمر نرى فى لفظ اشتعل هذا الرأى السطحى الساذج الذى يُعَنْوَن له باسم الدلالة الحقيقية ، وكأن الحقيقة ضامرة وهشة ولا إنسانية على نحو ما زعموا .

فى هذا المثل نجد لفظ «اشتعل» يعنى أن قوة من الداخل أصبحت خالصة لتدميره بعد أن كانت خالصة لنموه ؛ فنحن أمام قصة علاقة بين طرفين قامت فى الخفاء دون أن ينتبه إليها الإنسان ، وقد ينتبه إلى بعض عناصرها فحسب إذا صاح فى بعض لحظات حياته . وهكذا نجد أن الصيحة التى أشرنا إليها حين نواجه احتراقاً مفاجئاً قد استفيد منها فى التعبير عن صيحة كامنة فى مثل هذا التعبير المجازى . كانت الصيحة الأولى كما ترى ضد العدوان . وقد يقال إن المثل الذى اخترناه تعبير موجز عن مثل هذه الصيحة المكتومة .

إن المدلول إذن فى أى مستوى من مستوياته يقوم على الشد والجذب بين الإنسان وشىء ما أعطى لنفسه قوة التميز أو القدرة على المواجهة وسوف تكون النتيجة هى أن ما نسميه باسم الدلالة غير الاستعارية من الصعب معرفته ، ولكن بلاغيى اللغة العربية لم يصبهم أدنى شك فى هذا الموضوع . تصور الجميع تقريباً أن تعريف دلالة لفظ «اشتعل» أمر ميسور تماماً . وسرى هذا الاعتقاد من جيل إلى جيل حتى أصبح فهم اللغة العربية عسيراً دون أن نفطن إلى ذلك ، وأصبح موضوع الاستعارة مجرد إلحاق أو قياس أو تذييل للمستوى الأول ، يعترف الجميع بأنه واضح لا خلاف عليه ؛ وهذا هو مظهر الضعف فى الموقف التقليدى . لقد بُسِّطَ مفهوم الدلالة تبسيطاً مروعاً .

ولننظر فى مثل آخر أورده الآمدى وهو قوله تعالى «وآية لهم الليل نسلخ منه النهار» . فكيف نشرح هذه الاستعارة ؟ لا شىء معقد عند الآمدى . كل ما فى الأمر هو أن الانسلاخ يعنى أن يتبرأ الشىء من شىء آخر ويفترق عنه حالاً فحالاً ، كالجلد من اللحم وما شاكلها .

جعل انفصال النهار عن الليل شيئاً فشيئاً حتى يتكامل الظلام انسلاخاً .

فى هذه العبارات افترض الآمدى ، كما افترض كل انسان ، أن «سلخ» فكرة واحدة ثابتة معلومة لا غموض فيها ، وأهملت كل تجارب الإنسان التى يستعمل فيها هذا اللفظ .

وليت الآمدى فطن إلى قوله «يتبرأ» ؛ فقد يكون هذا اللفظ تعبيراً لاشعورياً ــ كما يقال ــ عن جانب دقيق من الدلالة ، ولكن «عقل» الآمدى لم يكن يسمح به ، وأصبحت الدلالة فى كلا المستويين شاحبة ، وأصبح كل ما يقال هو أن النهار ينفصل عن الليل فيكتمل الظلام .

ـ ٦ ـ

ومغزى هذا أن النشاط الخيالى فى تكوين الكلمات لم يكن موضع ترحيب أو قبول ؛ وهذا أمر من الممكن توضيحه والاستدلال عليه حينما ننظر فى جوانب من الحياة الروحية فى الإسلام . وقد نستطيع أن

الناحية اتجاهاً يمكن أن ينافس النزعة الإنسانية .

وكانت الحرية العادية التى يتمتع بها الإنسان فى التخيل موضع اعتراض ؛ وسرعان ما أصبحت عناصر اللغة المادية والحسية والإنسانية قابلة للاتهام ، كما وهم الذين أرسوا دعائم هذه الحساسية الخاصة التى تنتهى آخر الأمر إلى التشكك فى بنية اللغة وافتراض دلالة لا حياة فيها ولا مظهر لروح الإنسان وخياله .

ومن أجل ذلك يمكن اتهام هؤلاء العقليين اتهاماً قاسياً ؛ فقد استحالت المظاهر الإنسانية للغة إلى نوع من القشور أو الأعباء أو الإضافات التى ينبغى أن يحذر الإنسان الوقوع فى شرها .

ومن خلال النظر فى بعض النتائج المترتبة على جهود العقليين يتبين لنا كيف تم تفريغ اللغة من كثير من عناصرها التى تلعب دوراً واضحاً أو غامضاً فى موضوع الدلالة .

والحقيقة أن الدلالة ليست حكماً عقليا منطقيا ، بل هى موقف خيالى أو موقف روحى يعمل فيه ما يُسَمَّى باسم السحر والأساطير . فالاستعمالات المختلفة يأخذ بعضها من بعض ، أو يحيل بعضها على بعض ؛ وهذه الاستعمالات قد تتداخل فيما بينها . ولننظر مثلاً فى قولنا «قتل فلان هذه النقطة بحثاً» ؛ فهنا نعرف أن شيئاً من تاريخ استعمال هذا اللفظ ما يزال عالقاً بعقل الإنسان . وكان الإنسان فى مجتمع بدائى يسوّى بين التخلص من العدو أو قتله ، وكانت فكرة القتل من هذه الناحية تكاد تكون فكرة مألوفة ، لا تُتناول بمثل هذا الرهب والاستنكار الذى يعرفه الإنسان فى المجتمع المتحضر .

ولكننا ما نزال نقول «قتل الموضوع» ؛ فنستبدل بالإنسان الموضوع ، ولكن ما تزال آثار الاعتقاد القديم ماثلة فى الذهن . وإن كنا نقول إن «قتل» هنا تعنى «أشبع الموضوع بحثا» . ولسنا نعنى أن كل ما قيل قتل .

ومن المهم على كل حال أن نتصور فى موضوع الدلالة بعض جوانب النشاط الخيالى الذى يستفيد منه الأدباء ؛ فالأدب يعد من هذه الناحية استفادة من شبه الموارد الطبيعية الكامنة فى الكلمات .

ومن الأمور العسيرة حقاً فى ضوء هذا المثل أن تعرّف الدلالة . وكل بحث يعنيه من موضوع الدلالة جانب ؛ فإذا كان الأدب أو الشعر غايتنا فمن الواجب أن نسلك سبيلاً يشبه ما قدمناه .

وقد عبرنا عن هذا النشاط الخيالى باسم الموقف الإنسانى ؛ ولكن هذا الموقف الإنسانى لا يوضح مسألة المدلول فى التراث العربى . إن هذا الموقف الخيالى أو الإنسانى كان منظوراً إليه على أنه زينة . وكلمة الزينة لا تفترق كثيراً عن الباطل أو الغرور . وها هنا نصل إلى جانب من أخطر جوانب هذا الموضوع ؛ فالباطل والغرور كلاهما كان يحول دون البحث عن التاريخ الإنسانى لاستعمال الألفاظ أو البحث عن مظاهر التفاعل بين عقل الإنسان والأشياء الخارجية .

وهذا التفاعل ينكر أن تكون هناك نقطة بدء معينة يبدأ منها مدلول الألفاظ ؛ فالاستعمالات تأخذ وتعطى ، وسياق واحد قد يختصر الإحالة على سياقات متنوعة ؛ وليس هناك على هذا الوجه دلالة حرفية تعد أصلا أو مصدراً لما سواها من الدلالات ، أو يحال عليها كل ما يجاوزها ، ويوضع فى وعاء يسمى باسم الزينة .

وكلمة مثل «فاض» مثلا تستعمل أحياناً فى الإشارة إلى حركة الماء ، وتستعمل أحيانا فى الإشارة إلى مفهوم الكرم ، وقد تُنبه ، من أثر حركتها الطويلة بين هذا وذاك ، إلى أحدهما أو كليهما معاً .

مثل هذه الملاحظات عن موضوع الدلالة لا يخلو من الأهمية ؛ ذلك أن مبدأ البحث فى موضوع الدلالة لم يكن هو ذلك التفاعل الصحى ، وإحالة سياق على سياقات ؛ ولكن كان المبدأ هو ما يعرف باسم المبالغة ، والاستعداد للحكم بأن الأشياء يلغى بعضها بعضاً . ومن أجل ذلك وجدنا فى شرح موضوع الدلالة مظاهر خطيرة أقرب إلى انهيار الحدود بين الأشياء ، واضمحلال الإحساس بالواقع ، وإعلاء الوهم ، والتنكر للتمييز .

وكان هذا المبدأ معترفاً به ؛ حتى وجدنا الباحثين جيلاً بعد جيل يزعمون ، فى مثل مشهور «أن رجلا من الناس دخل فى جنس الأسود» ، وكان هذا من المزاعم المألوفة على الرغم من غرائب التصور — أنْ يتخلّى الإنسان عن جنسه وأن يدخل تحت ستار الوهم فى جنس آخر .

وفى وسعنا أن نستشهد بكلمة أخرى ؛ وقد أشرنا منذ قليل إلى بعض استعمالات «فاض» ؛ ولننظر فى تعبير بسيط هو «فاضت العيون» .

قالوا إن المتكلم شبه نزول الدمع متدفقا بماء النهر ، بجامع الكثرة فى كل حال . وقد ألف كثير من الناس هذا التحليل بحيث لا يتصور أحد أن من الغريب أن تتحول الدموع إلى ماء النهر ، ولكن الجو الذى يسيطر على الباحثين فى موضوع الدلالة هو جو الإغراب الشديد . وقد ترك الباحثون فى هذا المقام العيون والإنسان ولجأوا إلى النهر والماء ، ولم يتصور واحد قط أن ماء النهر نفسه لا يخلو من فكرة الدموع ، وأن فيض الماء — فى بعض السياقات على الأقل — إذا نظر إليه على أنه موقف خيالى أو إنسانى لا يخلو مما يشبه حركة الإنسان ؛ أى أن المعنى الإنسانى كامن فى الطبيعة .

ولكن تحليل الاستعارة كان ينتهى على أيدى الباحثين المتقدمين إلى الانتقال من الإنسان إلى غير الإنسان ؛ فهم يتصورون هذا خالياً من الأحزان على نحو ما قالوا فى النهر والماء ، وتترك الانفعالات الإنسانية ، ولا ينتبه أحد إلى أنها كامنة فى مستويات الدلالة المختلفة .

جفا البلاغيون الإنسان وقوامه وانفعالاته حينما أُدخل البطل فى جماعة غير جماعته ، وحينما استوقفونا عند عبارات أخرى .

ولعلنا نستطيع أن نستدل بتوقفهم عند قولهم مثلا «ضحك الفجر» ، وهم يقولون جُعل الفجر إنسانا يبتسم ، ولكن لا يفسرون الابتسام تفسيراً إنسانيا ، بل يقولون ما معناه إن الرجل يفتح فمه فتظهر أسنانه اللامعة ، وكان هذا بمقتضى خطتهم فى الانفصال الرهيب بين الإنسان وما سواه شيئاً مألوفاً ، وأصبحت فكرة الابتسام فضلا عن الضحك خالية من ابتسام الإنسان وبهجته ، وتصوروا الدلالة تصوراً قاسياً على هذا النحو الذى بدت فيه الطبيعة فى جو غريب أقرب إلى الإنكار . وكلمة ابتسم كلمة يسيرة ، تعنى — كما نعلم — تفتح النفس ، وخروج الإنسان من وحشته ، وبدء اتصاله بالآخرين . وبسمة الفجر لا تعنى أكثر مما يعنيه مثل هذا الفهم البدائى ، ولكن كانت النظرة إلى موضوع الدلالة — لأسباب أشرنا إلى

بعضها ـــ من قبيل نظرة العقليين الذين سموا باسم المعتزلة . ويدا الفجر فى أقرب الأمثلة وأوهنها إنساناً لا يؤمن جانبه ؛ ولكن ما يثير السخرية فى عصر ، كان محل توقير فى عصر آخر . وقد ينتهى بنا التحليل إلى نوع من البحث النفسى الاجتماعى ، الذى ترك آثاره فى بحث اللغة . وقد سمينا مجمل هذه الآثار باسم التنكر للإنسان .

ومن الشائق أن نأخذ مثلا آخر وقفوا عنده ، مثل قولنا «يد المعروف» ؛ فقد زعموا أن المعروف يشبه الإنسان فى أن له يداً تعطى ؛ ورأوا ذلك شيئاً عادياً ـــ أن يقال إن المعروف إنسان له يد . ولكن المستوى الأول للفظ المعروف كان فى نظرهم عارياً . وبدت صورة الإنسان إذا أحيل عليها مصطنعة غير طبيعية ، كأن تكون له يد غير الأيدى أو طبيعة غير الطبائع . ويجب ألا يستهين القارىء المعاصر بما تدل عليه هذه التحليلات من جوانب الترويع التى تطل علينا بين وقت وآخر ، ذلك أن اللغة تخرج من عالم الإنسان أو يصور الإنسان بصورة كالأشباح .

وقد تعارف الباحثون منذ القدم على أمثلة عدت ذات جودة ذائعة . وما نزال نقرأ إعجاب الأجيال بعد الأجيال بقول الشاعر :

فأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت
وردا وعضت على العناب بالبرد

وقالوا شبه الدموع باللؤلؤ ، والعيون بالنرجس ، والأنامل بالعناب ، والأسنان بالبرد .

وظلّوا يتناقلون هذا التفكير ويحاكونه ، وظلت النظرة إليه خالصة للتقدير . ومع ذلك فإن قارئاً معاصراً يمكن أن يقول إن هاهنا إنساناً مُزِّقَ إلى أجزاء مختلفة ذهب كل منها فى طريق ، وضاعت وحدة الإنسان وشخصيته المتكاملة ، وأصبحت بدلاً من ذلك حشداً مصطنعاً من اللؤلؤ والنرجس والورد والعناب والبرد ؛ وكأنما حرص الشاعر على أن يمسخ كل جزء من الأجزاء ويرمى به بعيداً إلى شىء آخر . ولا نستطيع هاهنا أن نكون صورة معقولة لجسم إنسان أو روحه . وقد نقول إن هذا الإنسان مُثِّلَ به تمثيلا غريباً فى وقت يزعم فيه الشاعر أنه يمجده ويكبره ؛ وقد يقال إن ما كان مصدراً للسرور يخيل إليك أنه مظهر من مظاهر التعذيب .

وهذه مسألة أساسية ـــ أن تشتبه البهجة بالتعذيب ، ويتحول الإنسان إلى مزق ، وألا يبتهج الشاعر بجسم صاحبته ونفسها من حيث هى نفس إنسان .

ولكن الأمثلة التى استوقفت المعجبين هى على التقريب من هذا النمط الذى سميناه باسم مجافاة الإنسان ، ولا مبالغة فى أن تكون حالة

نفسية اجتماعية مصدراً لهذه المبادىء فى تحليل اللغة .

وقديماً وقف الباحثون عند بيت مشهور :

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله
وعُرِّى أفراس الصبا ورواحله

ولنتأمل هنا كيف شرحه البلاغيون . قالوا : جعل زهير الصبا جهة من جهات السير . ويجب أن تقرأ العبارة أكثر من مرة ، وقد حذف منها الإنسان وأسقط ، واستحالت الدوافع إلى جهة من الجهات .

وهكذا هرب الشراح من الإنسان وجعلوا صباه طريقا ، وتركوا دوافعه إلى شىء لا قوام له .

ومع ذلك فإن الكتب التى تفيض بمثل هذا الشرح ما تزال بين أيدينا حتى الآن .

٧ -٧

ونستطيع أن نربط التحليل العملى للاستعارة بالحساسية التى يعبر عنها بلفظ «المجون» . ويجب أن ندقق فى هذا اللفظ .

المجون يعنى إهدار القيمة والتخلى عن الاهتمام ، وانتزاع العناصر من غير رحمة من بيئتها ، على نحو ما انتزع الورد والعناب والنرجس واللؤلؤ .

وحينما قرأت تحليل الاستعارة تذكرت صفة المجون التى نبه إلى بعض خصائصها وآثارها منذ وقت مبكر الدكتور طه حسين ؛ فإذا قرأنا كلامه عن المجون أو إهمال الارتباطات المشروعة النبيلة ، والتخلى عن كثير من مظاهر الحياة ذات المغزى والأهمية ـــ إذا قرأنا كلامه تذكرنا ما قاله البلاغيون فى مواطن لا علاقة لها واضحة بفكرة المجون . وهل تستطيع أن تستبعد لفظ المجون إذا قرأت لفظه فى بيت زهير ، والانتقال من الصبا الإنسانى إلى لفظ السفر ، والسير . أليس هذا عبثا بالمعنى ؟ وانظر إلى قولهم (توهمنا أن الشجاع دخل فى جنس الأسود) ، أليس هذا أيضا نوعا من المجون ؟ لقد حول الباحثون المعانى إلى طبيعة أقرب إلى طبيعتهم . ولذلك كان تعرف تحول الحساسية الأخلاقية بابا واضحا لشرح مسائل فى موضوع الدلالة ، ولو من طريق غير مباشر . لذلك كان تاريخ الإحساس بالمجون خليقاً بتوضيح موضوع من أخطر الموضوعات ، هو الاستعارة . إن لفظ المجون يمكن أن يترجم عن كثير من المبادىء التى عبرنا عنها فيما مضى حين وصفنا تصورهم لموضوع الدلالة ، وليس فى هذا غرابة فكل تحليل للغة ينم عن موقف فلسفى وحساسية أخلاقية خاصة .

الحواشى :

(١) كانت البلاغة العربية غالبا خادماً للعرف ونهج التفكير السائد فى طبقة من طبقات المجتمع . ولم يكن من الجائز الخروج عن مقتضيات التفكير المعترف به ؛ فقد كانت البلاغة أسيرة نظام خاص ، وكان هَمُّ الباحثين موجهاً إلى تحسين هذا النظام ، وتعرف طبيعته . ونستطيع أن نقول إنه نظام نشأ لمواجه نظاما آخر قوامه البحث عن الحقيقة والالتزام بالدقة ، أو ما يسمى باسم المنطق والفكر الفلسفى . كان نظام البلاغة هو نظام إدراك المنافع ، ودفع المضار ، واحراز النجاح العملى ؛ وهذا كله على مبعدة من البحث الموضوعى ؛ فلا غرابة إذا رأينا نظام البلاغة يقوم منذ البدء على مخاصمة الفكر الفلسفى

والبحث الحر النزيه ، وإعلاء نظام آخر ذى طابع عمل ومجاوز لمبدأ الحدود .

وقد وجد بعض البلغاء متعة غريبة فى العبث بمصطلحات الفلسفة وأرادوا دعم أبحاث أخرى تتخفف من وطأة الثقافة الفلسفية لأنها مشغولة بمطالب بعض الطبقات التى تحيا حياة سهلة . وحينما نرى زعيما من زعماء الكتابة هو أبو عثمان الجاحظ يعتمد على الاستطراد والانتقال من فكرة إلى أخرى غير مترتبة عليها تماما ، نتذكر مبدأ البلاغة الذى نشأ فى ظل الترويح عن القارىء المترف الذى ينبغى ألا تثقله أفكار شديدة الترابط والتلاحم .

كان المجتمع محتاجا إلى نظام لغوى يحقق مطالب الترف وتوجيه الناس وسيادة السلطة والإحساس باليسر والاسترخاء ، ويحقق ــ تبعاً لذلك ــ متعة غير عادية باللغة . وكل هذا يستغنى عن التفلسف وطلب المعرفة والبحث عن الدلالة المحكمة .

وبعبارة مختصرة نشأت البلاغة تعبيراً عن حاجة المجتمع الإسلامى إلى ضروب الكمال الظاهرى . والكمال الظاهرى أحد مطالب الحضارة ؛ والحضارة قوامها أمران ؛ أحدهما سماه أرسطو من قبل باسم الكمال الحقيقى الذى يبحث عنه الفلاسفة المشتغلون بالحقائق أو الوقائع الدقيقة ؛ والنوع الثانى هو كمال المظهر ، بغض النظر عما نسميه جوهر الأشياء والاستقصاء والتقويم العادل ؛ ففى نظام البلاغة لا يشغل المتكلم سوى اكتساب جانب السامع ، وتحقيق المنفعة الشخصية ، والانتصار على الخصم ؛ وكل هذا يحتاج إلى صناعة خاصة ليست من قبيل الفلسفة والحقيقة ، وإنما هى بلاغة وادعاء واهتمام بالمآرب وتلذذ باللغة . وقد اشتدت الحاجة إلى هذا الفن حين وجد أصحاب النفوذ من الضرورى السيطرة على العامة من الناس ، تلك السيطرة التى لا تحتاج إلى الإفصاح عن الحقيقة وتمييزها . وكان الوزراء والكتاب يعيشون فى جانب غير قليل من حياتهم على نظام البلاغة الذى يعبر عن طبيعة الصلة بين الطبقات أو يعبر عن العلاقات التى تقوم على التحيز والإملاء أو التقرير والغلبة . وكان هذا من ناحية أخرى مطلبا فرضه الصراع بين الفرق المتنافسة فى شئون السياسة والدين ؛ فلتتصور إذن حاجة المجتمع بين أمرين اثنين متناقضين : أحدهما هو التفلسف والمعرفة ؛ والثانى هو البلاغة التى لا تهتم بحقائق الأشياء ، ولكنها تهتم بالإقناع وضم الجمهور إلى جانب دون آخر . والجمهور ليسوا فلاسفة ولا أشباه فلاسفة ، وإنما هم قوم من عامة الناس ، تؤثر فيهم الكلمة المنتقاه ، والأصوات الرنانة ، فلا يتعمقون الأشياء كما يفعل الفلاسفة . وهكذا نشأت وصايا كثيرة حول استعمال اللغة ، كان مضمونها الحقيقى أن بعض المطالب الاجتماعية يعلو على بعض ، ويحاول أن يطمس سائر الجوانب . لقد أراد هؤلاء البلغاء إعلاء بعض الوظائف اللغوية من أجل تغذية العرف السائد فى الطبقة الخاصة المترفة . وهكذا وجدنا سيلا من الملاحظات حول كيفية النطق واختيار الألفاظ . وكانت هذه الملاحظات تعبيراً عن اليسر والسهولة ، وتعبيراً عن خصومة الفلسفة ، كما كانت عذوبة اللفظ فى دوائر البلاغة أولى من البحث المرهق عن اللفظ الدقيق .

كانت ملاحظات البلاغة فى اللغة تنكر فى مضمونها الحقيقى الحياد الذى يحول بين الفرد والتسلط على المخاطب من الناحية العقلية والوجدانية ؛ وكانت البلاغة جزءاً من بريق الحضارة ، يرتبط فيه العرف الخاص بمتعة اللغة وغزو العقول دون رعاية واضحة لحرمات المشاعر والأفكار الخاصة . كان المجتمع المتحضر لا يعترف بحقوق كل إنسان فى التفكير والشعور على نمط خاص ، وإنما يشغله نوع من كمال المظهر الذى يتعارف عليه أفراد طبقة خاصة .

وكان كمال المظهر واضحاً فى ملاحظات تنسب إلى عبد الله بن المقفع . واصبح لكل شىء ميقات ؛ واصبح السكوت والاستماع والإشارة والاحتجاج والجواب ــ أصبح هذا كله فنا يحتاج إلى تعليم وعظة ؛ ذلك أن الطبقة الخاصة لا تجرى حياتها على العفوية والبديهة ، وإنما تجرى حياتها على الصنعة والادعاء والاستخفاء . فإذا كان بعض الطبقات أكثر ميلاً إلى البساطة وإرسال النفس على سجيتها ، فإنها لن تجد من يعبر عن حاجاتها ، ومن يجعل لهذه الحاجات مشروعية واضحة فى المجتمع . وكان المجتمع يتميز بكثرة التنافس والتحاسد والتباغض والقفز . والعجيب أن دراسات البلاغة كانت تعين من بعض الوجوه على التكيف مع هذا المجتمع على حساب الوضوح والمثل والواجب .

(٢) كانت كلمة الدلالة منظوراً إليها بوصفها فهم أمر من أمر ؛ ويسمى الأول باسم المدلول ، ويسمى الثانى باسم الدال . وخلاصة هذه العبارات أن الدلالة إشارة إلى شىء معلوم ؛ فاللفظ الدال يقوم بدور سلبى ، والدلالة سابقة على اللفظ ، وليس اللفظ إلا علامة أو مواضعة اصطلح عليها المجتمع بطريقة ما ؛ فهى إذن واضحة ، وليس ثم فرق جوهرى بين الاصطلاح اللغوى وأى اصطلاح آخر . هذه هى النظرية البسيطة التى تقوم عليها دراسة اللغة فى تراثنا القديم . ولا يتصور فى هذا الاصطلاح الخاص بفهم الدلالة عقبة حقيقية إلا إذا قام ترابط بين الأشياء ينكره العرف وينكره العقل .

كان نظام اللغة هو نظام الإشارة إلى شىء سابق ومقرر من قبل أن توجد اللغة ، وكانت لغة الأدب تحسينا لهذه الإشارة . وقد يسمى هذا التحسين باسم التوضيع ؛ فلغة الأدب بطرقها الخاصة قد توضح أشياء مجملة ، أو قد تبحث عن نوع من الاحتجاج لأمر من الأمور ، وقد تعمد إلى تقبيح أشياء حسنة ، وقد تضع الإشارات فى قالب طريف أو بديع ، ولكن هذا كله لا ينظر إليه بوصفه تغييراً حقيقيا فى الدلالات . وهذا هو السبب الأساسى الذى جرّ على أبحاث اللغة زراية الفلاسفة . وقد حاول اللغويون من جانبهم إرضاء هؤلاء الفلاسفة ، وحاولوا البحث فى الأساليب عن جانب الإقناع ، ولكن يبدو أن ذلك لم يرض الفلاسفة كذلك .

وكان الفلاسفة يرون فى أبحاث اللغة بناء ضخماً ، ولكنه غير مقنع كل الإقناع ؛ لأنه أقرب إلى الحيلة والمخادعة والتحسين الثانوى ومعنى الدعاية . لقد كان رأى الفلاسفة فى أبحاث اللغة منكراً لأن هذه الأبحاث لا تهتم بشىء حقيقى . وهنا نتذكر نظرية اللغويين فى الدلالة ، تلك النظرية التى شارك فيها مع الأسف الفلاسفة أنفسهم . وهذه النظرية فحواها أن الألفاظ إشارات إلى معانٍ يعرفها المخاطب كما يعرفها المتكلم ؛ وقد نتج عن هذا شر كثير ؛ وما يزال الذين يدرسون اللغة يعيشون من الناحية العملية على هذه النظرية . ومن ثم تخلو قراءة النص من اليقظة الحقيقية فى دوائر كثيرة ؛ ذلك أننا ما نزال نعتقد أن معانى الألفاظ معلومة ومقررة ؛ وإذا كنا نتأمل فى المعجم أحيانا للتغلب على صعوبة بعض الألفاظ فإن هذا لا يعنى أن المعجم يشتغل بمعانى الألفاظ قدر اشتغاله بالمواضع التى يمكن أن يحل فيها بعض الألفاظ محل بعضها الآخر . وبعبارة أخرى لقد ورثنا عن مباحث المتقدمين الاعتقاد بأن الكلمات لها معانٍ ثابتة على نحو ما يكون لكل شخص اسم يميزه .

وهذا الاعتقاد قل أن يبرأ منه إنسان إذا استثنينا لحظات قليلة فى حياته ؛ ولكن أية دراسة مجدية فى اللغة يجب أن تنبه القارىء إلى خطر هذا الاعتقاد . وينبغى أن نعرف الطريق إلى استخلاص المعنى من السياق الذى نواجهه ، لا من الذاكرة التى تسبق إلى الحكم . وإذا كنا نعيش بصفة مستمرة على اللغة ، فإن هذا يغرينا دائما بأن نربط ربطاً متحكماً بين ما نقرؤه الآن وما قرأناه من قبل . ومن أجل هذا يتعرض القارىء على الدوام لنمط من الغفلة أو سوء الفهم . ومن ثم كان من الواجب أن نحفل بطرق تكوين الدلالة ، وأن نتساءل دائماً عما يعنيه هذا اللفظ أو ذاك ؛ ذلك بأن الألفاظ طائفة من الإمكانات التى يعاد تشكيلها على الدوام ، وليس هناك دلالة واحدة يمكن أن تعرف ؛ فاللفظ متغير الدلالة دائماً ، ولكننا لا نلتفت إلى كثير من تغيراته .

وعلى النقيض من ذلك ننظر إلى معانى الألفاظ على أنها أشياء ثابتة ، وهذا هو ما يحدث فى دراسة اللغة . فإذا قرأنا الكلمات الشائعة فى الشعر العربى مثلاً خيل إلينا أن هذه الكلمات تستعمل استعمالاً واحداً أو متشابها فى كل مقال . ومن الغريب أننا نقرأ الشعر ونتحدث فى البلاغة والأدب ، ولكن حديثنا كله يكاد يكون خاليا من الشعور بصعوبة تحديد مدلولات الألفاظ . وكثيراً ما يخيل إلينا أن الألفاظ واضحة لا لبس فيها ، فإذا قرأنا قول امرىء القيس مثلاً : قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل . . . . . . الخ ، فإن معظم القراء يتصورون هذه الألفاظ واضحة لا تحتاج إلى توقف . وهكذا يقرأ الشعر فلا نتوقف إلا عند الألفاظ التى لم نسمع عنها من قبل . والواقع أن كل لفظ يحكمه سياق وعلاقات

خاصة ؛ وهذه العلاقات ليس فهمها أمراً هيناً ، وربما تختلف طبيعة العلاقات من نص إلى آخر .

واختلاف طبيعة العلاقات يؤدى إلى اختلاف الدلالات وتعددها ؛ ولكن قل أن يفكر الدارس فى تحديد مدلول لفظين أو ثلاثة من الألفاظ فى قصيدة أو جملة قصائد . ومن الواجب أن نتذكر ما ينقصنا ، أو أن نلتفت إلى إهمالنا لشؤون البحث عن الدلالة .

ومن الواضح أن لغتنا العربية ذات تاريخ طويل ؛ وقد تغيرت مدلولات ألفاظها من عصر إلى عصر ؛ ولكننا لا نكاد نعلم شيئاً عن تطور هذه الدلالات . ومعنى ذلك أن علمنا باللغة العربية علم ضئيل . ويتضح ذلك إذا بحثنا فى أمور الشعر ، أو بحثنا فى غير الشعر من ألوان الثقافة العربية ، وفى أى مجال ثقافى يلعب فيه تطور الدلالة دوراً .

من أجل ذلك كانت الخبرة بالثقافة العربية فى أشد الحاجة إلى الخبرة بحياة الألفاظ وما تعرضت له فى رحلتها الطويلة عبر التاريخ .



دراما المجاز

لطفى عبد البديع

من جناية الأسماء على مسمياتها تسمية المجاز مجازاً فى مقابل الحقيقة التى إذا ذكرت خشع لاسمها البر والفاجر ؛ ولا جزاء لمن يوقعه حظه العاثر فى حبائلها فيقرن اسمه بها ويساق معها إلا التجريح . ولولا ما حام حول المجاز من شبهة الكذب ، حقاً كان ذلك أم باطلا ، لما قال ابن قتيبة : لو كان المجاز كذباً لكان أكثر كلامنا باطلاً ؛ لأنا نقول : نبت البقل ، وطالت الشجرة ، وأينعت الثمرة ، وأقام الجبل ؛ ونقول : كان هذا مثله فى وقت كذا ، والفعل لم يكن ، وإنما يكون ؛ ونقول : كان الله ؛ وكان بمعنى حدث ، والله قبل كل شىء ؛ وقال فى قول الله عز وجل (فوجدا فيها جداراً يريد أن ينقض فأقامه) : لو قلنا لمنكر هذا : كيف تقول فى جدار رأيته على شفا انهيار ؟ لم يجد بدا من أن يقول : يهم أن ينقض أو يكاد أو يقارب ، فإن فعل فقد جعله فاعلاً ، ولا أحسبه يصل إلى هذا المعنى فى شىء من ألسنة العجم إلا بمثل هذه الألفاظ .

أما ابن رشيق فيقول بعد أن أثبت كلام ابن قتيبة : والمجاز فى كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة وأحسن موقعاً فى القلوب والأسماع ، وما عدا الحقائق من جميع الألفاظ ، ثم لم يكن محالاً محضا ، فهو مجاز ، لاحتماله وجوه التأويل ؛ فصار التشبيه والاستعارة وغيرها من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز ، إلا أنهم خصوا به بابا بعينه ، وذلك أن يسمى الشىء باسم ما قاربه أو كان منه بسبب ، كما قال جرير :

إذا سقط السماء بأرض قوم ... رعيناه وإن كانوا غضابا

أراد لقربه من السماء ؛ ويجوز أن تريد بالسماء السحاب ؛ لأن ما أظلك فهو سماء ؛ وقال : سقط ، يريد سقوط المطر الذى فيه ؛ وقال : رعيناه ، والمطر لا يرعى ، ولكن أراد النبت الذى يكون عنه ؛ فهذا كله مجاز ، وكذلك قول العتابى :

يا ليلةً بحوّارين ساهرة ... حتى تكلّم فى الصبح العصافير

فجعل الليلة ساهرة على المجاز ؛ وإنما يسهر فيها ؛ وجعل للعصافير كلاماً ، ولا كلام لها على الحقيقة . ومثله قول الله عز وجل إخباراً عن سليمان عليه السلام : (يا أيها الناس علمنا منطق الطير) ؛ وإنما الحيوان الناطق الإنس والجن والملائكة ؛ فأما الطير فلا ، ولكنه مجاز مليح واتساع[1] . وهذا أكثر من أن يحصره أحد .

وشتان بين قول وقول ؛ فالأول لا يخلو من نبرة الأسى وصرخة الاحتجاج ؛ والنتيجة التى يفضى إليها أن المجاز إذا لم يكن كاذباً فهو صادق ؛ أما الثانى فهو مثال لما يتردد على كل لسان عن المجاز وحسن موقعه فى القلوب والأسماع لما فيه من ملاحة واتساع ، على ما يشوبه من اختلال يحتاج معه إلى التأويل حتى يصح الكلام ويستقيم ولا يخرج إلى المحال .

والتوسل بالمجاز بحمل الكلام على غير ظاهره مظهر من مظاهر الأزمة التى أثارها المعتزلة فى الفكر الإسلامى فى أوائل المائة الثالثة ، حين خاضوا فى آيات الصفات الإلٓهية التى ورد فيها ذكر الوجه واليد وغيرهما ، مثل قوله تعالى : (ويبقى وجه ربك) ، وقوله : (يد الله فوق أيديهم) ، وتناولوها بالتأويل الذى أفضى بهم إلى التعطيل ، جريا على مذهبهم فى نفى الصفات ، ولأن فيها ــ على زعمهم ــ معنى الجارحة . وجمهور أهل السنة على الإيمان بها ، مع تنزيهه عز وجل عن المثل والشبيه ، لقوله تعالى : (ليس كمثله شىء) . وقد كان معناها مفهوماً عند القوم الذين نزل القرآن بلغتهم ؛ ولذلك لم يستفت واحد من المؤمنين عن معناها ، ولا خاف على نفسه توهم التشبيه ،

ولا احتاج إلى شرح وتنبيه . » وكذلك الكفار ، لو كانت عندهم لا تعقل إلا فى الجارحة لتعلقوا بها فى دعوى التناقض ، واحتجوا بها على الرسول صلى الله عليه وسلم ، ولقالوا له : زعمت أن الله تعالى ليس كمثله شىء ثم تخبر أن له يداً كأيدينا ، وعينا كأعيننا . ولما لم ينقل ذلك عن مؤمن ولا كافر ، علم أن الأمر كان فيها عندهم جليا لا خفياً ، وأنها صفة سميت الجارحة بها مجازاً ، ثم استمر المجاز فيها حتى نسيت الحقيقة . ورب مجاز كثر واستعمل حتى نسى أصله ، وتركت حقيقته »[٢] .

وإنما دخلت الشبهة على المعتزلة لما احتكموا إلى الماهيات وكليات الأجناس والأنواع ، فكان نفى ما ينفونه من الصفات لظنهم أنها تستلزم التجسيم من حيث إن إمكان صفات الأجسام مبنى على تماثل الأجسام ، ولكن إذا كان مما ينافى التنزيه على ما ادعوه أن يحمل عليه عز وجل ما فيه مظنة الشبه بالمخلوقين ، فإن مما ينافيه أيضا إدخال صفاته فى ما هو أعم من معانى المعقولات ، ثم تسميته بغير أسمائه ، ووصفه بغير صفاته .

وكل ما قيل فى المجاز إنما كان من قبيل مغالبة اللغة بافتراض وجود معارض لها وسابق عليها ، يُرجع إليه فى تصحيح المعنى ، سواء كان المعارض خارجياً ، كالذى تقتضيه مطابقة الكلام لأحكام الواقع ، أم عقلياً يستلزمه تصحيح أحكام اللغة من نفى وإثبات ونقض وإبرام .

اللغة المستحيلة :

وابن جنى لم يخرج من جلده الاعتزالى فيما ذهب إليه من أن أغلب اللغة مجاز ، وذلك فى الفصل الذى عقده فى « الخصائص » وأطال فيه الاحتجاج لذلك بما ساقه من أمثلة وشواهد جرد فيها اللغة من عملها فى الدلالة ، وكان غاية ما يمكن أن ينكره عليه المنكرون ، وكأنهم يطامنون من غلوائه ، إطلاقه المجاز على مثل : قام زيد ، وقعد عمرو ، وانطلق بشر ، وجاء الصيف ، وانهزم الشتاء ، لظهور هذه الأمثلة على نحو لا يشك معها فى حقيقتها ، دون التعرض للأصل الذى بنى عليه كلامه . وعلى مثله بنيت صور المجاز فى البلاغة ، ومضت قرون قبل أن يتصدى لذلك « ابن القيم » فى كتابه « الصواعق » ، ثم توارت صيحته كما توارى غيرها من قبل فى خضم التعصب المذهبى للمجاز ، والتلويح لمن ينكره بتهمة التشبيه والتجسيم .

وقد تابع ابن جنى شيخه « أبا على » حيث يقول فيما حكاه عنه : قولنا قام زيد بمنزلة قولنا خرجت فإذا الأسد ؛ ومعناه أن قولهم خرجت فإذا الأسد تعريفه هنا تعريف الجنس ، كقولك الأسد أشد من الذئب . وأنت لا تريد خرجت وجميع الأسد التى يتناولها الوهم على الباب ؛ هذا محال ، واعتقاده اختلال ، وإنما أردت : خرجت فإذا واحد من هذا الجنس بالباب ، فوضعت لفظ الجماعة على الواحد مجازاً ، لما فيه من الاتساع والتوكيد والتشبيه . أما الاتساع فإنك وضعت اللفظ المعتاد للجماعة على الواحد ؛ وأما التوكيد فلأنك عظمت قدر ذلك الواحد بأن جئت بلفظه على اللفظ المعتاد للجماعة ؛ وأما التشبيه فلأنك شبهت الواحد بالجماعة ، لأن كل واحد مثله فى كونه أسداً[٣] .

وقد جعل أبو على من كلام القائل : خرجت فإذا الأسد ، ولا يفهم منه إلا أسد واحد فوجىء به هذا القائل بالباب ففزع لرؤيته ، كلامين : أحدهما هو المجاز ، والآخر هو الحقيقة . وهذا على ما فيه من تحكم إنما يصح لو كانت اللام لاستغراق الجنس ، واللام فى خرجت فإذا الأسد ليست استغراقية على ما ذهب إليه أبو على ؛ لأن علامة المعرف باللام الاستغراقية كما ذكر « الرضى »[٤] صحة إضافة كل إليه ، كما فى قوله تعالى : (إن الإنسان لفى خسر ، إلا الذين آمنوا) ؛ أى كل الإنسان ، وإلا لم يجز الاستثناء ؛ لأنه عند جمهور النحاة يخرج ما لولاه لوجب دخوله تحت الجنس ، ولا يصح أن يقال خرجت فإذا كل الأسد ، وعلى ذلك يكون الكلام على الحقيقة ؛ لأن الجنس للماهية ، وينتفى المجاز بما يحمله وراءه من الاتساع والتوكيد والمشابهة .

والذى ذكره ابن جنى من أن أكثر اللغة مع تأمله مجاز لاحقيقة مبناه على ذلك ؛ فمن المجاز عنده عامة الأفعال ، نحو قام زيد ، وقعد عمرو ، وانطلق بشر ، وجاء الصيف ، وانهزم الشتاء ، قال : ألا ترى أن الفعل يفاد منه معنى الجنسية ؟ فقولك قام زيد معناه كان منه القيام ، أى هذا الجنس من الفعل ؛ ومعلوم أنه لم يكن منه جميع القيام . وكيف يكون ذلك وهو جنس ، والجنس يطبّق جميع الماضى وجميع الحاضر وجميع الآتى الكائنات من كل من وجد منه القيام ؟ ومعلوم أنه لا يجتمع لإنسان واحد فى وقت واحد ولا فى مائة ألف سنة مضاعفة القيام كله ، الداخل تحت الوهم ؛ هذا محال عند كل ذى لب . فإذا كان كذلك علمت أن قام زيد مجاز لاحقيقة ، وإنما هو على وضع الكل موضع البعض للاتساع والمبالغة وتشبيه القليل بالكثير .

وإذا جاز الجنس للاستغراق فى الأسماء على ما بيناه فلا يجوز ذلك فى الأفعال ؛ لأن الفعل يدل على الحدث ، والحدث صيرورة لا يدخل تحت القلة والكثرة ، ولا دلالة له على عموم أو خصوص ؛ وإذا أراد المتكلم تقييده بشىء كالتأنيث أو التثنية أو الجمع أتى بما يدل على ذلك .

والفعل الذى يطبق جميع الماضى وجميع الحاضر وجميع الآتى الكائنات من كل من وجد منه ليس بفعل ؛ لأن الفعل ماهيته الدلالة على الحدث والزمان ، إذا انتفت عنه انتفت عنه حقيقته .

ولو كان ضربت — كما قال ابن القيم[٥] — موضوعاً لجميع أفراد الضرب كلها من أولها إلى آخرها لكان الضرب كذلك ، فيكون موضوع لفظة اضرب أوقع كل فرد من أفراد الضرب كلها من أولها إلى آخرها ، الموهومة فى جميع الماضى والحاضر والمستقبل إلى مالا نهاية له ، وهذا أمر يقطع العاقل بأن هذا لم يخطر على بال المتكلم أو السامع ،ولا قصده الواضع أصلا ، ومؤداه العجز عن التكلم بالحقيقة ؛ فإنه لا سبيل عند هذا القائل إلى التخلص من المجاز والتكلم بالحقيقة ألبتة ؛ فإن غاية ما يقدر أن يقال أوقع فرداً من أفراد الضرب على جزء من المضروب ، ومع هذا فلم يخلص عنده لأن أوقع فعل وهو دال عنده على جميع أنواع الإيقاع فى الماضى والحاضر والأمر .

والمجاز عند ابن جنى يلاحق المتكلم فى كل ما يقول : فقولك ضربت عمرا مجاز أيضا من غير جهة التجوز فى الفعل ؛ وذلك أنك إنما فعلت بعض الضرب لا جميعه ، ولكن من جهة أخرى ، وهو أنك إنما ضربت بعضه لا جميعه ؛ ألا تراك تقول : ضربت زيدا ، ولعلك إنما ضربت يده أو إصبعه أو ناحية من نواحى جسده ؟ ولهذا إذا احتاط

الإنسان واستظهر ، جاء ببدل البعض فقال : ضربت زيدا وجهه أو رأسه . نعم ثم إنه مع ذلك يتجوز ؛ ألا تراه قد يقول : ضربت زيدا ، فيبدل للاحتياط ، وهو إنما ضرب ناحية من رأسه لا رأسه كله ؟ ولهذا يحتاط بعضهم فى نحو هذا فيقول : ضربت زيدا جانب وجهه الأيمن ، أو ضربته أعلى رأسه الأسمق ؛ لأن أعلى رأسه قد تختلف أحواله فيكون أرفق من بعض !

ويمكن أن يقال أيضا بناء على ذلك إن كلامه عن المجاز مجاز ، فينتفى ما ذهب إليه من أن أغلب اللغة مجاز !

المجاز وشبهة الكذب :

ومن العجب فى الحقيقة والمجاز أن يوصف اللفظ الذى يستعمله المتكلم بأنه أزيل عن موضعه ، والذى لا يستعمله بأنه أقر على أصله فى اللغة ؛ لأن استعمال اللفظ دليل على أنه فى موضعه الذى أراده المتكلم ، وإلا لعدل عنه إلى غيره ، خلافاً لما لم يستعمله ، فإنه دليل على أنه ليس فى موضعه الصحيح . وأعجب من ذلك حمل المتكلم على إرادة مالا يريد ، وهو لا يريد إلا ما تضمنه كلامه الذى ينبغى التعويل عليه دون سواه ، بل لا يوجد سواه ؛ لأنه الشاهد الوحيد ، ثم تصويره فى صورة من ينسى ، ولا يخلى سبيله إلا بعد مثوله بين يدى محكمة البلاغة تسأله هل أردت الظاهر أو خلاف الظاهر ، لأن المتجوز فى شريعتها متأول لكلامه أو ناصب لقرينة تدل على أن الظاهر غير مراد له ، بخلاف الكاذب فإنه يدعى الظاهر ويريده ويصرف همه إلى إثباته ، مع كونه غير ثابت فى نفس الأمر ؛ فإذا قال قائل : رأيت أسدا ــ مع أنه لم يرد الأسد الحقيقى ــ فإنْ تأول أو نصب على ذلك قرينة ، كأن يقول يرمى أو فى الحمام ، فالكلام استعارة ، وإن تركه على ظاهره ولم ينصب قرينة فهو كذب .

ولا يقتصر هذا الفرق على الاستعارة وما يقتضيه من وجود الشبه بينها وبين الكذب ، فإن كل مجاز ، مركبا كان أم مفرداً ، يقتضى ذلك من حيث ما يتضمنه كل منها من دعوى تحقق المعنى الحقيقى للمراد ، سواء كان بدعوى اتحاد المشبه بالمشبه به جنساً ، أو بدعوى اتحاد السبب بالمسبب جنساً .

ولذلك لما تعرضوا للفرق بين الاستعارة والكذب فقالوا إن الاستعارة تفارق الكذب بالبناء على التأويل ، وبنصب القرينة على إرادة خلاف الظاهر ، بخلاف الكذب ، فإنه لا تأويل فيه ، وقائله لا ينصب قرينة على إرادة خلاف الظاهر ، بل يبذل المجهود فى ترويج ظاهره ، اعترضهم العصام[6] بأنه لا وجه لتخصيص الفرق بهما ؛ لأنه يجرى أيضا فى المجاز المرسل ، لحصول الاشتباه بينه وبين الكذب ، كما فى قولهم : جاءت القرية ؛ إذ لولا التأويل ونصب القرينة على أن الظاهر ليس بمراد لكان كذبه أظهر من أن يخفى ، إلا أنهم لم يعكسوا ؛ لأن الاستعارة عندهم أشد احتياجاً إلى بيان الفرق بينها وبين الكذب ، لكونها أشبه به من وجهين : أحدهما أنها مشتملة على دعوى اتحاد المشبه والمشبه به مع تغايرهما فى نفس الأمر ، وهذا عين الكذب لو لم يكن التأويل بخلاف المرسل ، إذ ليس فيه هذه الدعوى ؛ وثانيهما أن البعد بين المعنيين ، المجاز والحقيقى ، فى الاستعارة أزيد من البعد بينهما فى المرسل ؛ لأن علاقة الاستعارة ضعيفة بالنسبة إلى علاقة المجاز المرسل ، إذ المشابهة أضعف علائق المجاز ، وزيادة البعد بين المعنيين تقتضى زيادة المشابهة بالكذب .

ويقال مثل ذلك فى المجاز العقلى ؛ فهو أيضا يشبه الكذب ، ويفرق بينهما بما له علاقة وقرينة ؛ ومجاز الحذف ، ويفرق بتقدير المحذوف والقرينة .

ثبات الحقيقة وتغير المجاز :

وللقرينة والتأويل ثم العلاقة مقام آخر فى المجاز ؛ فهى كما تدرأ عنه شبهة الكذب تنزع به إلى الحقيقة ، وتؤول به إليها ؛ لأن تعقله ــ على حد قولهم ــ متوقف على تعقلها ، وهى له كالأصل وليست أصلا ، وإلا كان لكل مجاز حقيقة وليس كذلك ، فالحقيقة هى ذات الشىء وماهيته ، والأصل فيها « فعيل » بمعنى « فاعل » من حق الشىء إذا ثبت ، أو بمعنى « مفعول » من حققت الشىء إذا أثبته ، ثم نقل إلى الكلمة الثابتة فى مكانها ، أو المثبتة فى مكانها الأصلى ، والتاء فيها للنقل من الوصفية إلى الاسمية . وأما المجاز فهو فى الأصل « مفعل » ، من جاز المكان يجوزه إذا تعداه ، نقل إلى الكلمة الجائزة أى المتعدية مكانها الأصلى ؛ وقد يكون من قولهم جعلت كذا مجازاً إلى حاجتى ، أى طريقاً لها ، على أن معنى جاز المكان سلكه ؛ فإن المجاز طريق إلى تصور معناه .

فثبات الحقيقة هو قانونها الأول . ولذلك نُزِّل المجاز منها منزلة العرض من الجوهر ؛ والعرض مبتل ؛ لأنه متغير ، والجوهر معاف ؛ لأنه ثابت . وكان تاريخه فى البلاغة تاريخاً دراميا يقصر عن الحقيقة ؛ لأنه دونها فى التماسك ، ويفوقها لأنه فى مرتبة أعلى من حيث التأثير[7] .

وكأن الحقيقة استمدت ثباتها من وضع اللفظ بإزاء المعنى ، وتعيينه للدلالة عليه بنفسه لا بقرينة تنضم إليه ؛ وبهذا التعيين يستقر اللفظ فى المعنى كما يستقر الشىء فى حيزه ولا يجاوزه إلى سواه .

والوضع ، سواء كان ما وُضعت الألفاظ بإزائه هو الصور الذهنية أو الماهيات الخارجية ، يقوم على التصور الساذج الذى يقابل التصديق ويقتصر على حصول صورة الشىء فى العقل ، وعلى اللفظ المطلق من جميع القيود ؛ وكلاهما لا وجه له فى اللغة ؛ لأن كل كلام يتضمن إثبات شىء لشىء أو نفيه عنه ؛ والإثبات والنفى كلاهما ضرب من الحكم ؛ ومن قال الحكم فقد قال التصديق ؛ وكل واحد من تصور الطرفين داخل فى تعريف التصديق دون التصور .

الوضع فى المجاز :

وكان التقدير أن يقتصر الوضع على الحقيقة ، إلا أنهم رأوا ــ إنصافاً للمجاز ــ ألا يحرموه عدة الوضع النوعى وعتاده . ويقاس عليه الكناية أيضا ؛ وذلك لثبوت قاعدة من الواضع دالة على أن كل لفظ معين للدلالة بنفسه على معنى فهو عند القرينة المانعة عن إرادة ذلك المعنى معينٌ لما يتعلق به ذلك المعنى تعلقاً مخصوصاً ودال عليه ؛ بمعنى أنه مفهوم منه بواسطة القرينة لا بواسطة هذا التعين . وهذا غير الوضع النوعى ، المعتد به فى كون اللفظ حقيقة ؛ لأن النوعى المعتد به فى ذلك هو ما يكون بثبوت قاعدة دالة على أن كل لفظ يكون بكيفية كذا ؛ فهو متعين للدلالة بنفسه على معنى مخصوص ، يفهم منه بواسطة تعيينه ، مثل الحكم بأن كل لفظ يكون على وزن فاعل فهو لذات من يقوم به الفعل . ومعنى ذلك أن الوضع النوعى فى المجاز تأويل وفى الحقيقة تحقيقى ، وأن التأويل ما كانت الدلالة معه بواسطة

القرينة ، والتحقيقى ما كانت الدلالة معه بواسطة الوضع[8] .

المجاز أبلغ من الحقيقة ؟ :

وإذا كان مما تناقلوه إجماع البلغاء على أن المجاز أبلغ من الحقيقة ، والكنايةُ أبلغ من التصريح ، والاستعارة أبلغ من المجاز ، فقد كان مقتضى المبالغة فيها زيادة فى المعنى ، كما أن المبالغة فى رحيم ، بتحويل صيغته من فاعل ، إنما كان لزيادة الرحمة . غير أن عبد القاهر نفى ذلك فى كلام له أثبته الخطيب القزوينى واعترض عليه ، ثم أجاب عنه بما بدا له فيه ، ورد عليه السعد وخطأه ، وتصدى السيد الشريف للسعد فرد عليه وصالَ وجال .

فقد قال عبد القاهر : ليس السبب فى كون المجاز والاستعارة والكناية أبلغ أن واحدا من هذه الأمور يفيد زيادة فى نفس المعنى لا يفيدها خلافه ، بل لأنه يفيد تأكيداً لإثبات المعنى لا يفيده خلافه ؛ فليست المزية فى قولنا : رأيت أسدا ، على قولنا : رأيت رجلا شجاعاً هو والأسد سواء فى الشجاعة ، أن الأول أفاد زيادة فى مساواته الأسد فى الشجاعة لم يفدها الثانى ، بل الفضيلة هى أن الأول أفاد تأكيدا لإثبات تلك المساواة لم يفده الثانى . والسبب فى ذلك أن الانتقال فى الجميع من الملزوم إلى اللازم ؛ فيكون إثبات المعنى به كدعوى الشىء ببينة . ولا شك أن دعوى الشىء ببينة أبلغ فى إثباته من دعواه بلا بينة . وكأنه عنى بتأكيد الإثبات أن المساواة أفادها التعبير عن المشبه بلفظ المشبه به لإشعار ذلك التعبير بالاتحاد ، بخلاف التنصيص على المساواة كما فى الحقيقة ، فيخطر معها احتمال كونها من بعض الوجوه دون بعض . والاتحاد الذى أفاده التعبير يقتضى المساواة فى الحقيقة المتضمنة للشجاعة ؛ وفيه تأكيد الإثبات أيضا من جهة أن الانتقال إلى الشجاعة المفاد . . بطريق المجاز كإثبات الشىء بدليل . ثم زاد عبد القاهر على ما تقدم أن المعنى لا يتغير بنفسه باختلاف الطرق الدالة عليه ، وإن كانت الدلالة فى بعضها بواسطة الانتقال ، وفى بعضها باللفظ كما فى الحقيقة .

وقد حمل الخطيب كلام عبد القاهر على أن مراده بقوله إن واحدا من هذه الأمور لا يفيد زيادة فى المعنى ؛ أنه لا يدل على الزيادة فى المعنى ، فليس السبب فى الأبلغية دلالته على الزيادة فى المعنى ، بل السبب ما فيه من تأكيد الإثبات . ثم اعترض عليه بأن ذلك إنما يتجه فى غير الاستعارة ، مثل المجاز المرسل ، والكناية ؛ لأنها يدلان على أزيد مما تدل عليه الحقيقة ؛ فالفضيلة فيهما فى تأكيد الإثبات الحاصل بكونهما كدعوى الشىء ببينة ؛ فليس السبب فى الفضيلة فيهما دلالتهما على أكثر مما دلت عليه الحقيقة ، بل السبب أن المدلول فيهما فيه تأكيد إثباته . ولم يتأكد إثباته فى الحقيقة ، فصار أبلغ منها ، وإن كان المعنى لا ينقص ولا يزيد على ما كان عليه فيهما . وكذلك يقال فى الاستعارة بالنسبة لما مثل به ، وهو قوله : رأيت رجلاً شجاعاً هو والأسد سواء فى الشجاعة ؛ فإن دلالة الاستعارة على المساواة كدلالة هذه الحقيقة .

وأما الاستعارة منظوراً إليها من جهة التشبيه فإن الأبلغية تكون غير ما ذكر ، لدلالة الاستعارة على الاتحاد فى الحقيقة المستلزمة للاتحاد فى الشجاعة والمساواة فيها . والتشبيه يشعر بأن الشجاعة فى الرجل أضعف منها فى الأسد ، لما تقرر من أن المشبه أضعف من المشبه به فى وجه الشبه .

ثم أجاب بأن قوله ليس السبب إفادة الزيادة بمعنى الدلالة عليها ليس على عمومه فى كل مجاز ، بل يعنى أن ذلك لا يكون سبباً دائماً ، وإنما يكون سبب الأبلغية فى الاستعارة مع التشبيه . وأما المجاز المرسل والكناية والاستعارة بالنسبة لقولنا هو والأسد سواء فالسبب فيها هو الأمر العام ، وهو ماق كل من تأكيد الإثبات الحاصل من الانتقال إلى اللازم والملزوم .

واعترض السعد على الخطيب بأنه لم يفهم كلام عبد القاهر من حيث حمل قوله يفيد زيادة ، على معنى أنه يدل على الزيادة . قال : وإنما مراد الشيخ بإفادة الزيادة تحصيلها فى نفس الأمر ، بدليل قوله إن المعنى لا يتغير فى نفسه . وعدم إفادة اللفظ للمعنى فى نفس الأمر صحيح ، كما تقدم أن الخبر لا يفيد المعنى فى الخارج لاحتمال انتفائه .

وأما من جهة الدلالة والإفهام فلا يحتمل إلا الصدق ؛ لأن المفهوم منه هو ما وضع له . فمعنى كون المجاز أبلغ أنه يفيد تأكيد الإثبات ، لا أنه يفيد زيادة فى نفس الأمر ؛ فإنه كما لا يفيد أصل المعنى — كما تقدم فى باب الخبر — لا يفيد زيادة فيه ، ولا ينافى ذلك أنه يدل على أكثر مما تدل عليه الحقيقة ؛ فإن الاستعارة دلت على كمال الوجه ، والتشبيه دل على ضعفه ، فلا يرد الاعتراض على الشيخ ؛ لأن المعنى فى نفسه ، ولو دلت الاستعارة على الكمال فيه ، لا يقتضى ذلك أنها أثرت فيه زيادة فى نفس الأمر .

ورد السيد الشريف كلام السعد بأن ما حمل عليه القزوينى كلام عبد القاهر من تفسير الإفادة بالدلالة هو الذى ينبغى أن يصار إليه ؛ لأنه ربما يتوهم أن المجاز دائماً أقوى دلالة وأكثر مدلولا من الحقيقة ، فأورد الشيخ هذا البحث ليبين أن ذلك لا يطّرد ، ومثل بما يتتقض فيه الاطراد ، وهو قوله هو والأسد سواء مع الاستعارة وكذلك الكناية والمرسل . ووجه الأبلغية بالوجه العام لكل ما هو خلاف الحقيقة ، هو تأكيد الإثبات . وقوله المعنى لا يتغير فى نفسه باختلاف الطرق ، معناه أن الطرق لا تدل فيه على أكثر مما تدل عليه الحقيقة — أورد عليه القزوينى النقض بالاستعارة مع التشبيه ، ثم أجاب بأن مراده أن ذلك لا يطّرد فى كل مجاز .

قال : وأما ما حمل عليه السعد كلام عبد القاهر من أن المراد بإفادة الزيادة إفادتها فى أصل المعنى خارجا ، أى إنشاؤها فى المعنى الخارجى ، وإيجادها فيه ، فهو أمر واضح ، للعلم بأن اللفظ لا تأثير له فى المعنى إيجاداً ولا زيادة ، كما أنه لا تأثير لغيره ، وإنما حظ اللفظ من المعنى الدلالة ؛ فحمْلُ كلام الشيخ على ما قال السعد نهاية فى الركاكة ، ويدل على ذلك أنه مثل لما اتحدت فيه الدلالة فعاد حاصل كلامه إلى ما تقرر من أن المجاز أبلغ لإفادته التأكيد فى المعنى . ولا ينافى ذلك أنه ربما تكون الدلالة على أكثر مما تدل عليه الحقيقة ، كما فى الاستعارة والتشبيه[9] .

ومنشأ الإشكال فى كل ما تقدم هو المعنى الواحد الذى استظهره القوم وهم يلتمسون وجها يصح معه القول بأن المجاز أبلغ من الحقيقة ، والكناية أبلغ من التصريح ، والاستعارة أبلغ من المجاز . فهذا المعنى ثابت لا يختلف ولا يتغير ، واختلاف الطرق الدالة عليه وتغيرها لا يوجب اختلافا وتغيراً فيه بالزيادة والنقصان ؛ فإن معنى كثرة القِرَى معنى واحد لا يختلف فى نفسه بأن يعبر عنه تارة باللفظ الموضوع بإزائه ، ويكنى عنه أخرى بكثرة الرماد ، فيعلم فى الأول من

اللفظ ، وفى الثانى بطريق المعنى . وكـذلك معنى مسـاواة الأسد ، لا يتغير فى نفسه ، سواء عبر عنه بلفظه ، أو دل عليه من حيث المعنى بجعله أسدا ؛ فالمفهوم من إحدى العبـارتين هـو بعينه المفهـوم من الأخرى من غير زيادة أو نقصان فى نفسه ، وإن كان هناك اختلاف فى قوة الدلالة وتأكيدها .

ولذلك صح ما ذهب إليه البهاء السبكى من أن ما ذكره عبد القاهر مخالف لاتفاقهم على أن المجاز أبلغ من الحقيقة ، ولو كان كما قال لما كان المجاز أبلغ ، بل كان الأبلغ هو إثبات التشبيه . وأما قـوله إن التأكيد إنما هو لتأكيد التشبيه ففيه نظر ؛ لأن تأكيد التشبيه إنما يكون بما يرد على الجملة من أن واللام مثلا ، والتأكيد فى الاستعارة إنما وقع فى لفظ مفرد ، والتأكيد يكون لمعناه ، كما أن المبالغة فى قولك « رحيم » بتحويل صيغته من فاعل إنما كان لزيادة الرحمة لا لتأكيد إثباتها . ثم أين ما تختص به الاستعارة إذا كان الأمر فيها قائماً على تأكيد التشبيه ، وهو كما يتأتى فيها إن سلمناه يتأتى فى غيرها من العبارات ؟ وكيف يُنكَر ما تفيده من زيادة فى المعنى يؤدى إليها مـا تتضمنه من تجربة حية يكتشف فيها القائل الوجود المتجدد فى كل آن ؟ !

والاستعارة بعد ذلك اقترنت فى قول من قال إنها مجاز عقلى ــ خلافاً لما عليه الجمهور من أنها مجاز لغوى ــ بادعاء دخول المشبه فى جنس المشبه به بناء على جعل أفراد الأسد بطريق التـأويل عـلى قسمين : أحـدهما المتعـارف بجرأتـه وقوتـه ، ثم جثته وهيكله ؛ والثـانى غير المتعارف بالجرأة والقوة دون الجثة والهيكل . ولفظ الأسـد إنما هو موضوع للمتعارف ، فاستعمـاله فى غير المتعارف استعمـال فى غير ما وضع له ، والقرينة مانعة من إرادة المعنى المتعارف ليتعين المعنى غير المتعارف .

والادعاء هو آخر المطاف فى شـد أزر المجاز والأخذ بيده ليلحق بالحقيقة ، بحيث يسوغ لسائل أن يسأل : وماذا بقى للمجاز بعد أن خلع عليه ما خلع على الحقيقة إن لم يكن كلّه فجلّه ؟ والجواب أنه بقى له كل شىء بحكم الـوضع والاستعمـال المأخـوذين فى حده وحـد الحقيقة ؛ فقد ظل المجاز مجـازا والحقيقـة حقيقـة ؛ لم تغير هـذه من إهابها ، ولم يغير المجاز من إهابه ، وظل التجوز من العوارض المخلّة بالفهم اليقينى كما يقولون ، شأنه شأن الاشتراك ، بحيث إذا احتمل الكلام الحقيقة والمجاز حمل على الحقيقة دون المجاز ؛ لأن الحمل على الأصل أولى من الحمل على الفرع .

مرض اللغة :

وإشكال المجاز أكبر من أن تأتى عليه المسكنات ؛ لأنه مرض اللغة كما سماه ماكس موللر وغيره . وما وقع له فى البلاغة العربية وقـع لنظيره فى البلاغة الأوربية ؛ فمنذ شيشرون والمجاز يُحد أيضا بالحقيقة التى أخذت حكم المعيار ولو لم تعرف طبيعتها . والنظريات الحديثة لا تزيد فى مجملها عن كونها تهذيباً لهذا الحد ؛ فالمجاز فيها انحراف ecart عن المعيار ، بحيث كان يمكن أن يحل محل المجـاز لفظ آخر أسلم طريقا .

ويجمل تودوروف الاعتراض على هذا التصور فى أمرين :

أحدهما أنه لا خلاف فى أنـه ليس كل انحـراف مجازا . ولكن لم يستطع أحد أن يدلنا على ضابط يمكن بـواسطتـه تمييز الانحـرافات المجازية عن الانحرافات اللامجازية ؛ فالحد من هذه الجهة ناقص ، يفتقر إلى الفصل الذى يميز إحداهما عن الأخرى .

والثانى ما الثمن الذى ينتظر من الإبقاء على الوجه الآخر ، وهو أن كل مجاز انحراف ؟

ثم انحـراف عمّاذا ؟ عن معيـار . لقد كـان مطمـح البلاغيـين المحدثين مطابقة هذا المعيار لشفرة اللغة . وإذا صح أن من المجازات ما يعد خروجا على اللغة فإنها لا تمثل إلا جانباً منها ؛ أما بقيتها فقد كان لابد أن يلتمس معيارها لا فى اللغة بل فى خطاب معين ؛ فجان كوهين جعل معياره الخطاب العلمى ، ومن قبله بيوس سرفيان أقام معياره على السلامة من الغموض وسهولة الشرح ولا أهمية الإيقاع . ونستطيع أن نقول بعد ذلك إن خطابا آخر (الشعرى مثلا ، ولم لا ؟ والصحفى ، واليومى ، إلى آخر ما هنالك) يعد انحرافا عن الأول . ولكن مـا جدوى هـذه الملاحظة ؟ فقواعـد اللغة تنـطبق على كـل خطاب ، وقواعد الخطاب لا تنطبق إلا على الخطاب . والقول بأنها لا توجد فى غيره مما لا معنى له ؛ فلكل خطاب نظامه الذى لا يمكن انتزاعه قسراً بمجرد الوضع العكسى للخطاب الآخر . وتأكيد العكس لا يخرج عن أن يكون بمثابة أخذ الكراسى على أنها موائد منحرفة .

والقول بأن المجازات انحرافات ليس خطأ ، إلا أن جدواه مشكوك فيها . وإذا اقتصرنا على ما يعد خروجا على قانون اللغة فإنه يؤلف مع المجازات طائفتين متداخلتين . وإذا صح أن ذلك أمر يستوقفنا فإنه لا يبين طبيعة المجاز[١٠] .

مغايرة الوضع للاستعمال :

ومكمن الداء فى تقسيم الكلام إلى حقيقة ومجاز عند أصحابنا هو مغايرة الوضع للاستعمال ، وتصور وضع للفظ خـارج الزمن ، ثم يطرأ عليه الاستعمال فيصير حقيقة أو مجازاً ، أولا يستعمل فتكون منه ألفاظ ليس لها تاريخ لأنها قبل التاريخ ، ولذلك لا توصف بحقيقة ولا بمجاز ، بل فى إطلاق « ألفاظ » عليها ظلم لها وللألفاظ ؛ لأنه كـإطلاق اسم الموجود عـلى المعدوم . فـالألفـاظ لا تـوجـد إلا إذا استعملت ، وتجردها عن الاستعمال ضرب من المحال .

والتقسيم لا يدل على وجـود المجاز ولا عـلى إمكانـه ؛ لأن ذلك لا يتأتى إلا إذا ثبت أن الألفاظ وضعت لمعان وضعاً أوليا ، ثم نقلت منها إلى معان أخرى فى الوضع الثانى ؛ وهذا ما لا سبيـل إلى العلم به . والتصورات الذهنية التى بنى عليها التقسيم لا تغنى شيئا ؛ لأنه إذا أمكنهم أن يقولوا إن الحقيقة لا تستلزم المجاز لأن الوضع الأول لا يستلزم الثـانى ، والأصل لا يستلزم الفـرع ، أمكن مخالفيهم أن يقولوا إن كل حقيقة لابد لها من مجاز ، وما لامجاز له فـلا يقال إنـه حقيقة ؛ إذ لابد لتحقق الحقيقة من استعمال اللفظ فى غير ما وضع له ، أى لا يكون استعماله فيما وضع لـه حقيقة إلا إذا استعمـل فى غيره . ووجهه أن الحقيقة فيها قيد الأولية ؛ والأول يستلزم ثانيا ؛ لأنه يضايفه فيقتضى وجوده ؛ والثانى هو وضع المجاز .

وإذا ساغ لهم أن يقولوا إن المجاز على الراجح لا يستلزم الحقيقة ؛ إذ لا مانع من أن يُتجوز فى اللفظ قبل استعماله فيما وضع له ، وهو اللامعقول والمحال الذى قدمناه ، ساغ أيضا لمخالفيهم أن يقولوا إن المجاز يستلزم الحقيقة ، وإلا لعرى الوضع عن الفائدة ؛ لأنه لـولا

الوضع الأول لما وضع الثانى .

وهذا هو الثمن الباهظ للتصورات الذهنية التى تقع خارج الزمان ؛ وإلا فأين حقائق المجازات التى حفلت بها العربية وهى أكثر من أن تحصى ، كالذى تواتر عن العرب من قولهم استوى فلان على متن الطريق ، وفلان على جناح السفر ، وشابت لمة الليل ، وقامت الحرب على ساق ؟

ثم أليس من التحكم أن يقال إن المجاز هو استعمال اللفظ فى غير ما وضع له ؟ فوضع اللفظ للمعنى هو تخصيصه به ، بحيث إذا استعمل فهم منه ذلك المعنى . والاستعمال الذى لا نملك غيره يدل على أنه قد وضع للمعنى الذى يفهم منه فى السياق .

وإذا كان يفهم فى هذا المعنى وفى سواه فمن أين لنا أنه موضوع لأحدهما دون الآخر ؟ وكل ما قيل فى ذلك يدل على أن الطريق إليه مسدود ، كالذى نقله السيوطى عن القاضى عبد الوهاب فى كتاب « الملخص » من أن الفرق بين الحقيقة والمجاز لا يعلم من جهة العقل ولا السمع ، ولا يعلم إلا بالرجوع إلى أهل اللغة ؛ والدليل على ذلك أن العقل متقدم على وضع اللغة ، فإذا لم يكن فيه دليل على أنهم وضعوا الاسم لمسمى مخصوص امتنع أن يعلم به أنهم نقلوه إلى غيره ؛ لأن ذلك فرع العلم بوضعه . وكذلك السمع ، إنما يرد بعد تقرر اللغة ، وحصول المواظبة ، وتمهيد التخاطب ، واستمرار الاستعمال ، وإقرار بعض الأسماء فيما وضع له ، واستعمال بعضها فى غير ما وضع له ، فيمتنع لذلك أن يقال إنه يعلم به أن استعمال أهل اللغة لبعض الكلام هو فى غير ما وضع له ، لامتناع أن يعلم الشىء بما يتأخر عنه . ولذلك أنكر الأستاذ أبو إسحاق الإسفرايينى وقال : لا مجاز فى لغة العرب ؛ لأن نقل الاسم يستدعى منقولا عنه متقدما ، ومنقولا إليه متأخرا ؛ وليس فى لغة العرب تقديم وتأخير ، بل كل زمان قدّر أن العرب قد نطقت فيه بالحقيقة فقد نطقت فيه بالمجاز ؛ لأن الأسماء لا تدل على مدلولاتها لذاتها ، بخلاف الأدلة العقلية ؛ فإنها تدل لذواتها ولا يجوز اختلافها . أما اللغة فانها تدل بوضع واصطلاح . والعرب نطقت بالحقيقة والمجاز على وجه واحد ؛ فجعْل هذا حقيقة وهذا مجازا ضرب من التحكم ؛ فإن اسم السبع وضع للأسد كما وضع للرجل الشجاع[11] .

الكلام كله مقيد :

وما يستأنس به بعد ذلك من وجوه للفرق بينهما ، كأن يقال : الحقيقى ما يفيد المعنى مجرداً عن القرائن ، والمجاز مالا يفيد ذلك المعنى إلا مع قرينة ؛ أو يقال : الحقيقى ما يسبق إلى الذهن عند الإطلاق ، والمجاز مالا يسبق إلى الذهن ، لا يثبت عند النقد ؛ فهى جميعا ترجع إلى الإطلاق الذى يسبغونه على الحقيقة ، والتقييد الذى يخلعونه على المجاز ، وكلاهما لا وجه له فى الكلام التام الذى لا يوجد إلا مقيدا بقيود تزيل عنه الإطلاق ، والقرينة من هذه القيود . ولفظ الكلام لا يستعمل إلا فى المقيد ، وهو الجملة التامة ؛ فأما مجرد الاسم أو الفعل أو الحرف فهو لا يسمى فى كلام العرب كلمة ، وإنما تسميته هذا اصطلاح نحوى ، كالفعل والاسم .

ومن الألفاظ ما لا يرد فى الكلام إلا مقيدا بالإضافة . كلفظ « الرأس » ، الذى يضاف إلى الطريق والجبل والعين والإنسان ، فيظن عند تجريده أنه حقيقة فى رأس الإنسان ، مجاز فى غيره ، وهو مالا تشهد له اللغة ؛ لأن رأس كل شىء أعلاه ؛ فكما أنه حقيقة فى رأس الإنسان هو حقيقة فى غيره .

وكذلك « الجناح » ، يظن أنه حقيقة فى الجناح ذى الريش ، مجاز فى غيره . وهو لم يرد إلا مضافاً ليدل على معناه ؛ فجناح الطائر ما يخفق به فى الطيران ، وجناحاه يداه ، وجناح الإنسان يده ، وجناحاه يداه ، وفى التنزيل (واخفض لهما جناح الذّل من الرحمة) ، أى ألِنْ لهما جانبك . وفيه أيضا (واضمم إليك جناحك من الرهب) ــ قال الزجاج : معنى جناحك ، العضد .

وكله راجع إلى معنى الميل ؛ لأن جناح الإنسان والطائر فى أحد شقيه . وفى الحديث إن الملائكة لتضع أجنحتها لطالب العلم ؛ وهو بمعنى التواضع له ، تعظيما لحقه ، فكأن الميل جزء من المعنى ، وهو من باب ما يطلق عليه Seme ، ويستوعب طائفة من الألفاظ .

ويذهب ابن تيمية[12] إلى أنه إذا كان المقيد فى رأس الإنسان غير المقيد فى رأس الدرب ورأس الناس ورأس الأمر ، ومجموع اللفظ الدال غير مجموع اللفظ الدال هناك ، فإنهما قد اشتركا فى بعض اللفظ ، كاشتراك كل الأسماء المعرفة فى لام التعريف .

ولو قدّر أن الناطق باللغة نطق بلفظ رأس الإنسان أولا ، لأن الإنسان يتصور رأسه قبل غيره ، والتعبير أولا هو عما يتصوره أولا ، فالنطق بهذا المضاف أولا لا يمنع أن ينطق بمضاف إلى غيره ثانيا ، ولا يكون هذا من المجاز ، كما فى سائر المضافات . فإذا قيل « ابن آدم » أولاً ، لم يكن قولنا « ابن الفرس » و « ابن الحمار » مجازا . وكذلك إذا قيل « بنت الإنسان » لم يكن قولنا « بنت الفرس » مجازا ، وكذلك إذا قيل « رأس الإنسان » أولا لم يكن قولنا « رأس الفرس » مجازا . وكذلك فى سائر المضافات إذا قيل يده ورجله .

فإذا قيل هو حقيقة فيما أضيف إلى الحيوان قيل ليس جَعْل هذا هو الحقيقة بأولى من أن يُجعل ما أضيف إلى رأس الإنسان ، ثم قد يضاف إلى ما يتصوره أكثر الناس من الحيوانات الصغار التى لم تخطر ببال عامة الناطقين باللغة . فإذا قيل إنه حقيقة فى هذا فلماذا لا يكون حقيقة فى رأس الجبل والطريق والعين ؟ وكذلك سائر ما يضاف إلى الإنسان من أعضائه وأولاده وساكنه يضاف مثله إلى غيره ، ويضاف ذلك إلى الجمادات فيقال رأس الجبل ورأس العين وخطم الجبل ، أى أنفه ، وفم الوادى وبطن الوادى وظهر الجبل وبطن الأرض وظهرها ، ويستعمل مع الألف وهو لفظ الظاهر والباطن فى أمور كثيرة ، والمعنى فى الجميع أن الظاهر لما ظهر فتبين ، والباطن لما بطن فخفى ؛ وسمى ظهر الإنسان ظهراً لظهوره ، وبطن الإنسان بطنا لبطونه ؛ فإذا قيل إن هذا حقيقة وذاك مجاز لم يكن هذا أولى من العكس .

الثقة فى اللغة :

ويتبين من ذلك أمران : أحدهما أن الألفاظ المفردة لا قيمة لها إلا إذا اقترنت بسواها ؛ فدلالة الأسماء والأفعال عند التجرد كدلالة الحروف سواء بسواء ؛ فإن قولك « رجل » و« ماء » و« تراب » كقولك « فى » و« على » و« ثم » و« قام » و « قعد » و « ضرب » ؛ فهى لا تفيد شيئاً ؛ لأن شرط إفادتها تركيبها ، كما أن شرط إفادة الحرف تركيبه مع غيره .

والثانى أن إطلاقها على المعانى من باب إطلاق اللفظ الكلى على أفراده بالتواطؤ ؛ لأن معناه صادق عليها بالسوية .

وإذا كان ابن تيمية يتقصى مواضع استعمال الألفاظ فيما ذلك إلا لأن اللغة طريق إلى المعرفة ، تثبت بها حقائق الأشياء . ومن ثم كان إنكاره هو وغيره ممن يأخذون بظاهر اللفظ للمجاز ؛ لأن المجاز معناه افتقار اللغة إلى القدرة على إيجاد المعنى . ولذلك كانت الدلالة فيه عقلية ، تقوم على التضمن والالتزام . وأخذ اللفظ بظاهره شهادة وبرهان على الوثوق باللغة ، واستظهارها فيما يخفق به الجنان وينطق به اللسان .

والفرق بين موقف الذين يحملون الألفاظ على المجاز والذين يحملونها على الحقيقة فرق بين من يقف خارج اللغة يتساءل عن صدق الخبر أو كذبه ومن تغمره بوجودها ، يأخذ منها بقدر ما تعطيه لأنها تقاسمه المصير فى الكلمة التى تعانق الوجود وتخرج منها الأشياء قبل أن تخرج هى من الأشياء .

وإذا كان أحدهما يناجزها بالمعارض العقلى ، وهل الفاعل حقيقى أو غير حقيقى ، وهل يطابق الكلام ما فى الخارج أولا يطابقه ، فإن الآخر لا يؤرقه شىء من ذلك ولا يعبأ به ؛ لأن حدود العالم عنده هى حدود اللغة ، والحكم عنده للغة ، وفى مقولاتها تثبت الحقائق .

اللغة الأصلية :

وقد كانت الثقة باللغة ثقة بالشعر واللغة الشعرية عند الرومانتيكيين، ومن قبلهم ڤيكو وكونديّاك وروسّو ؛ والمجاز عندهم هو الأصل وليس الفرع ، والقاعدة وليس الاستثناء . فاللغة الأولى عند ڤيكو هى اللغة المجازية التى لم تكن تقوم على طبيعة الأشياء بل كانت كلها صورا تحوّل الجمادات إلى كائنات حية ، وكانت المجازات هى الوسيلة الوحيدة للتعبير ، وهى العبارة الحقيقية التى كان أصحابها يتوخون فيها مناسبة الألفاظ للمعانى ، على ما يظهر ذلك فى الهيروغليفية ، التى تعبر عن طريق الرموز بواسطة المجازات . وكونديّاك الذى يلتقى فيما ذهب إليه مع وربرتون صاحب كتاب مقال فى اللغة الهيروغليفية ، يذهب أيضا إلى أن اللغة فى بدايتها كانت كلها مجازية ، كما كانت الكتابة ضرباً من التصوير .

أما روسّو فإنه إذا كان يعول فى ظهور المجاز على الوجدان فإنه يبدأ من الإشكال الذى قدمناه عن عدم استلزام المجاز للحقيقة ؛ فالمجاز ــ كما يقول ــ نقل ، ولا يتأتى للمنقول كما تقضى بذلك البديهة والبلاغة أن يسبق المنقول منه ، إلا أنه لا يبدأ من البديهة ولا من البلاغة ، بل يتخذ له مكانا قبلهما ، ليبين إمكان ذلك من طريق السيكلوجية اللغوية للوجدان ، ويبدأ أيضا ــ خلافا للظاهر ــ من قصده من المعنى الحقيقى ؛ لأن هذا المعنى ينبغى أن يكون نقطة البدء ونقطة الختام .

وفى ذلك يقول : « أشعر أنه من حق القارىء أن يستوقفنى ويسألنى : كيف يمكن التجوز فى عبارة قبل أن يكون لها معنى حقيقى ؟ فالمجاز ليس إلا نقلا للمعنى الذى يقوم عليه المجاز ، وهو ما أسلم به ، إلا أنه ينبغى لفهم ما أريد أن يستبدل باللفظ المنقول الفكرة التى يحضرها الانفعال ؛ لأننا إذا كنا ننقل الألفاظ فإنما ننقل أيضا الأفكار ، وإلا لما دل المجاز على معنى » .

فالمجاز على هذا ينبغى أن يفهم كما يقول درّيدا[١٣] على أنه عمل الفكرة أو المعنى (المدلول إذا شئت) قبل أن يكون أمرا متعلقا باللفظ ؛ فالفكرة هى المعنى المدلول عليه ، وهى ما يعبر عنه اللفظ ، إلا أنها أيضا علامة على الشىء وتمثيل للموضوع فى نفسى . ثم هذا التمثيل للموضوع ، وهو دال على الموضوع ومدلول عليه بواسطة اللفظ أو الدال اللغوى بصفة عامة ، يمكن أيضا أن يدل بطريق غير مباشر على الوجدان أو الانفعال . وفى هذا التفاعل للفكرة الممثلة (وهى دال أو مدلول على حسب هذه العلاقة أو تلك) يقيم روسو الشرح والبيان ؛ فالمجاز قبل أن يكون مأخوذا فى العلامات اللغوية ، عبارة عن علاقة الدال مع المدلول فى نطاق الأفكار والأشياء تبعا لما يربط الفكرة بما هى فكرة له ، أى بالعلامة الممثلة . وعلى ذلك يكون المعنى الحقيقى هو علاقة الفكرة بالوجدان الذى تعبر عنه ، ويكون عدم الملاءمة فى التسمية (المجاز) هو الذى يعبر تعبيراً صحيحاً عن الانفعال . فإذا أفضى بى الفزع إلى أن أرى عمالقة حيث لا يوجد إلا أناسى فإن الدال ــ بما هو فكرة الشىء ــ يكون مجازاً ، ودلالته على انفعالى دلالة حقيقية . فإذا قلت : أرى عمالقة ، كانت هذه التسمية الخاطئة تعبيرا حقيقياً عن فزعى ؛ لأنى أرى حقا عمالقة . وهذا ما يدل عليه ظاهر اللفظ الذى فتح عينه على الخارج فانطلق المجاز المتوحش دون أن يسبقه معنى حقيقى ، ودون أن يراقبه بلاغى واحد همّه أن يؤول المجاز إلى الحقيقة ، مما يثير احتجاج مثل بريتون حيث يقول : إن الشاعر لم يرد أن يقول شيئاً لم يقله ، إلا أن الكلمات تقول فى المجازات شيئا آخر غير الذى تعنيه عادة .

وتجربة الشعراء مع المجاز هى تجربة مع الكلمة المستسرة ، مثل كلمة سويد بن كراع التى تولد فى أحشاء الظلام والصمت ، يطلع منها، وهى وراء الأبواب المغلقة ، سرب من الوحش يصاديه الشاعر فى الفضاء اللا متناهى ولا يردها إلا وراء التراقى :

أبيت بأبواب القوافى كأنما
أصادى بها سربا من الوحش نزّعا
إذا خفت أن تروى على رددتها
وراء التراقى خشية أن تطلّعا

وقد كتب لها الخلود لأنها من سحائب الفكر ، وسحائب الفكر لا تفنى بفناء الواقع ، لأنها أبقى من الواقع . وقد قال أبو تمام :

ولو كان يفنى الشعر أفنته ماقرت
حياضك منه فى العصور الذواهب
ولكنه صوب العقول إذا انثنت
سحائبُ منه أعقبت بسحائب

والأسد الذى استهلكته البلاغة وهى تبدأ فيه وتعيد ، أتى عليه المتنبى ودمره وسخرت حقيقته الشعرية من الأظفار والأنياب :

أسد دم الأسد الهزبر خضابه
موت فريص الموت منه يرعد

فاحتفال النقد الحديث بالمجاز إنما كان احتفالا باللغة الشعرية التى لا تطابق إلا ذاتها ؛ اللغة المسهّدة التى تجتاحها عاصفة النفى ثم تطيل الاغتراب ويتناءى بها المزار وهى تتطلع إلى معنى فوق المعنى على أجنحة الخيال ، وتقتنص اليقظة فى طريق الأحلام .

الهوامش :

(١) العمدة ١/٢٦٦ ، ٢٦٧ التجارية ـ القاهرة .
(٢) بدائع الفوائد ٢/٤ ، ٥ .
(٣) الخصائص ١/٤٤٧ وما يليها . دار الكتب ـ القاهرة
(٤) الرضى على الكافية ٢/٢٩٠ . اسطنبول .
(٥) انظر الصواعق المحرقة ٣٤٨ ، المتنبى ـ القاهرة .
(٦) حاشية الرسالة البيانية ١٢٠ ـ بولاق ـ القاهرة .
(٧) انظر كتابنا فلسفة المجاز ١٧١ النهضة العربية ـ القاهرة .
(٨) الحاشية البيانية ١٣٢ ، ١٣٣ .
(٩) شروح التلخيص ١/٢٧٤ ومايليها ـ السعادة ـ القاهرة .
(١٠) انظر : T. Todorov, Synecdoques, Semantique de la Poesie, 8-9.Ed. de Seuil, Col. Points .
(١١) المزهر للسيوطى ١/٣٦٥ ، الحلبى ـ القاهرة .
(١٢) كتاب الإيمان ، تحقيق خليل هراس ، ٨٦ ، أنصار السنة ـ القاهرة .
(١٣) Jacque Derrida, De La Grammatologie 381, Ed d Minut.

بواكير المصطلحات النقدية
قراءة فى كتاب
"طبقات فحول الشعراء"
لابن سلام الجمحى

رجاء عيد

إن مصطلحات نقدية حاشدة قد استقرت أصولها ، وترسخت جذورها فى ذلك السفر الجليل . وهى ــ الآن ــ بعد أن دار بها الزمان ، وتداولتها الأيام ، فتعدلت ــ لذلك ــ أشكالها ، أو اختلفت مدلولاتها ، أو تطورت مفهوماتها ، ما تزال ــ فى أول الأمر وآخره ــ مدينة لابن سلام بأنه واضع جذورها ، وصاحب أصولها ؛ ومن هذا السبيل ربما نحاوره ــ كما سيلى ــ فى بعض منها ، دون غفلة عن الفارق الزمنى ، ودون تغافل عن الظرف التاريخى ، ودون اصطناع رطانة معاصرة لا تبقى ولا تذر .

* الشعر المصنوع المفتعل الموضوع

يبدأ « ابن سلام » أول مصطلحاته الذى أثار القضية القديمة الحديثة بما أسماه « الشعر المصنوع المفتعل الموضوع » . ونعتمد على النصوص الممتدة فى مواضع مختلفة من كتابه ، محاولين تتبع خيط خبىء يعقد بين تلك النصوص ، حتى تتبين ــ بتجرد ــ الدلالات المستقاة منها .

يقول « ابن سلام » فى أول نصوصه : « وفى الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لاخير فيه ، ولاحجة فى عربيته ، ولا أدب يستجاد ، ولا معنى يستخرج ، ولا مثل يضرب ، ولا مديح رائع ، ولا هجاء مقذع ، ولا فخر معجب ، ولا نسيب مستطرف . وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب ؛ لم يأخذوه عن أهل البادية ولم يعرضوه على العلماء . وليس لأحد ــ إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شىء منه ــ أن يقبل فى صحيفته ولا يروى عن صحفى . . . »[1] .

إن كلمة « مصنوع » تثير بعض الاضطراب ، بخلاف المتتاليين « مفتعل موضوع » . وهذا الاضطراب يتشكل فى جملة النصوص التالية . وعلى الرغم من ذلك فقد يؤدى النظر المتفحص إلى إزالة الاضطراب إذا تحلى ببعض من الصبر . ونشير إلى ذلك الإحساس بالحيرة لدى الأستاذ العالم المحقق حين يعلق على النص السابق قائلا : « ولا أدرى مايريد ابن سلام من كلمة « مصنوع » ! أيريد ماصنعته القبائل ، أو بعض الكذابين ؟ أم يريد أنه محمول على الشاعر ، وهو من عمل شاعر غيره ؛ فإنى رأيت سيبويه يقول . . وذكر بيتا من الشعر : « قال : وهو مصنوع على طرفة ، وهو لبعض الباديين » . فهذا معناه : محمول على طرفة ، لا لأنه مما صنعه الكذابون أو القبائل »[2] . والأستاذ محقق الكتاب عنده ما يبرر تساؤله . فلنحاول تتبع جملة نصوص « ابن سلام » ، فلعلها تحمل فى دلالاتها ما يذهب بما أثاره العالم الفطن .

إن « ابن سلام » يذكر رواية تقول : « . . . قال خلاد بن يزيد لخلف بن حيان ــ وكان خلاد حسن العلم بالشعر يرويه ويقوله ــ : بأى شىء ترد هذه الأشعار التى تروى ؟ قال له : هل فيها ما تعلم أنه مصنوع لا خير فيه ؟ قال : نعم . قال : أفتعلم فى الناس من هو أعلم بالشعر منك ؟ قال : نعم . قال : فلا تنكر أن يعلموا من ذلك أكثر مما تعلمه أنت »[3] .

ترد كلمة « مصنوع » كذلك فى تعليق « ابن سلام » على بيتين نسبا إلى « لبيد » وهما :

بانت تشكّى إلىّ النفس مُجْهِشة
وقد حملتك سبعاً بعد سبعين
فإن تعيشى ثلاثاً تبلغى أملاً
وفى الثلاث وفاء للثمانين

يعلق قائلاً :

« ولا اختلاف فى أن هذا مصنوع تكثر به الأحاديث ، ويستعان به على السهر عند الملوك ؛ والملوك لا تستقصى »(٤) .

وتأتى كلمة « مصنوع » أيضا فى هذه الرواية التى سنعود إليها فى موضع آخر ، وفيها يقول ابن سلام : « . . . فسألناه عن شعر أبيه متمم . . ، فلما نفد شعر أبيه ، جعل يزيد فى الأشعار ويصنعها لنا ، وإذا هو يحتذى على كلامه . . . فلما توالى ذلك علمنا أنه يفتعله »(٥) .

لقد اقترنت الكلمتان : « يصنع ــ يفتعل » ؛ وواضح أن الافتعال هو الخطوة التى تلى الصنع ، أو أن كليهما وليد صاحبه .

مايزال أمامنا نص مروى عن « ابن سلام » فيما يقوله « القالى » فى « أماليه » يقول فيه : « . . . وحدثنا . . . قال : حدثنا محمد بن سلام قال : حدثنى يحيى بن سعيد القطان ، قال : رواة الأشعار أعقل من رواة الحديث ، لأن رواة الحديث يروون مصنوعا كثيرا ، ورواة الشعر ساعة ينشدون المصنوع ينتقدونه ويقولون هذا مصنوع »(٦) .

إن الدلالة المستخلصة مما سبق تشير ــ على الرغم من تعدد مواضع تلك النصوص ــ إلى أن « المصنوع » يحمل معنى الشك فيه ، أو الشك فى نسبته إلى قائله ؛ وهنا تتصل المتتاليات : مصنوع مفتعل موضوع . ولكن الأمر يدفع إلى تساؤل جديد : ما المقياس الذى يحدد جناحى المشكلة :

١ ــ الشك فى الشعر ؟
٢ - الشك فى نسبته إلى قائله ؟

لعل القضية تتضح بعد تمحيص مجموعة تالية من نصوص « ابن سلام » ، وهذه النصوص التالية سوف توضح لنا متى تصبح المتتاليات السابقة : « مصنوع مفتعل موضوع » ذوات مرونة فائقة ؛ فقد تتضام لتعطى دلالة واحدة لها عمومية شاملة ؛ وقد تتمايز لتصبح لها خصوصية متميزة ؛ وكلا الوجهين فى الوقت ذاته لا ينفصل كل الانفصال عن صاحبه فى نهاية المطاف .

إن « ابن سلام » فيما يرويه عن الثلاثة الذين خُلِّفوا (أى الذين أُخر الحكم فى أمرهم فى غزوة « تبوك » ، كما نعلم) يذكر قول واحد منهم : إن أصنعهم لسانا ، وأقدرهم على ذلك ، ولكن والله لا أعتذر إليه [أى إلى الرسول ﷺ] بكذب ، وإن عذرنى فيطلعه الله علىّ »(٧) . ونسوق قول « ابن سلام » التالى : « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم . . . »(٨) . إن ارتباطا خفيا بدأ يتضح بين الصناعة والحذق والثقافة التى تعنى ــ بجانب الحذق ــ الإتقان والتجويد . ولنتذكر قول « سويد بن كراع » :

أبيت بأبواب القوافى كأنما
أصادى بها سربا من الوحش نزعا
وجشمنى خوف ابن عفان ردها
فثقفتها حولا حريدا ومربعا(٩)

نصل ــ الآن ــ إلى أن الجناح الأول للثلاثية « مصنوع مفتعل موضوع » يعنى الشك فى الشعر نتيجة لعوامل تتحدد فى إطار كينونته ؛ وذلك حين يستكشف البصير به فقدان هذا الشعر للخصائص المميزة لمعطيات هذا الفن القولى الذى هو ــ كما يقول « ابن سلام » ــ « ديوان العرب » ، و« ديوان علمهم ومنتهى حكمهم » ، وهو « علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه » .

ولعل الأمر يزداد وضوحا حين نعود إلى اقتران الكلمات الثلاث ، ومايردفه ابن سلام فى نصه الأول، حيث يقول معللا : « . . . لا أدب يستفاد ، ولا معنى يستخرج ، ولا مثل يضرب ، ولا مديح رائع ، ولا هجاء مقذع ، ولا فخر معجب ، ولا نسيب مستطرف . . . » ، وقارن ذلك ــ أيضا ــ بقوله معلقا على ما جاء به « محمد بن إسحاق » ــ ولنا إليه عودة : « وليس بشعر . إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف » ، ومع قوله فى نهاية تعليقه : « مع ضعف أسره وقلة طلاوته » ، ومع قوله : « . . . فهذا الكلام الواهن الخبيث » .

مما سبق يتضح الجناح الأول للقضية ، وهو ــ كما قلنا ــ أمر يرجع إلى « فنية » الشعر ، وإليه يشير ــ كما نفهم ــ ابن سلام فى مثل قوله : « . . . رجع إلى قول الشعراء وقول العلماء فيه » ، وإلى مثل قوله : « . . . وقال قائل لخلف : إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنه فما أبالى ما قلت أنت فيه وأصحابك . قال : إذا أخذت درهما فاستحسنته ، فقال لك الصراف : إنه ردىء فهل ينفعك استحسانك إياه ؟ »(١٠) .

لعله قد اتضحت دلالة كلمة « مصنوع » حين يتم ربطها بجملة النصوص المتصلة بها فيما أوردناه ؛ وتعنى ــ هنا ــ الخبرة والدربة التى تتيح الحكم على النص ، ومدى تمثيله لتلك الخصائص الفنية ؛ وهذه الدربة التى تميز « المصنوع » ليست وليدة قياس عقلى صارم ، وإنما تنتسب إلى ذلك « الحس » الفنى الخاص الذى يستكشف « ضعف الأسر » و« قلة الطلاوة » ، وأنه « ليس بشعر » ، و« إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف » .

ونذكر قولا آخر جيدا لابن سلام ، نستطيع ضمه إلى ماتثيره الآن ، يقول : « . . . ويقال للرجل والمرأة ، فى القراءة والغناء : إنه لندى الحلق ، طل الصوت ، طويل النفس ، مصيب للحن . ويوصف الآخر بهذه الصفة ، وبينهما بون بعيد ، يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له ، بلا صفة ينتهى إليها ، ولا علم يوقف عليه . وإن كثرة المدارسة لتعدى على العلم به . فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به »(١١) .

إن « ابن سلام » فى موضع آخر وهو يذكر « طرفة » و« عبيد » يلمس ما نحن فيه ، إذ يعلل نكرانه لما « حمل » على « طرفة » و« عبيد » بسبب ما أسماه « الغثاء » ، أو كما ذكر من قبل « ضعف أسره ، وقلة طلاوته » ، فيقول : « ومما يدل على ذهاب الشعر وسقوطه ، قلة ما بقى بأيدى الرواة المصحّحين لطرفة وعبيد ، اللذين صح لهما قصائد بقدر عشر . وإن لم يكن لهما غيرهن ، فليس موضعهما حيث وضعا من الشهرة والتقدمة ، وإن كان ما يروى من الغثاء لهما ، فليس يستحقان مكانهما على أفواه الرواة . . وكانا أقدم الفحول ، . . . ، فلما قل كلامهما ، حمل عليهما حمل كثير »(١٢) . ولنتذكر قوله عن « محمد بن إسحاق » : « وكان ممن أفسد الشعر وهجنه وحمل كل غثاء منه محمد بن إسحاق »(١٣) .

يتضح ــ مما سبق ــ أن الخبرة أو الدربة كفيلة بتنطية الجناح الأول من القضية ، وإن كانت تتبقى إشكالات لا تغيب عن فطنة « ابن

سلام » ، ولكنها لا تؤثر فى كفاءة المقياس المتكىء على الحاسة الفنية التى تميز « الكلام الواهن الخبيث » عن سواه . ومن مجموعة نصوص متفرقة تتحدد أبعاد تلك الإشكالات . إن « ابن سلام » فى واحد من نصوصه يعرض لقصيدة أبى طالب فى مدح النبى « ﷺ » ويعلق قائلا : « . . وقد زيد فيها وطولت » . وتهمنا – الآن – تلك الإشارة السريعة التى تلى ما قاله ؛ وهو فيها يحدد هوية أحد الإشكالات ؛ يقول : « . . وأشعار قريش فيها لين فتشكل بعض الإشكال »[١٤] .

من الواضح أن الإشكال هنا ينبع من خصيصة يتسم بها شعر قريش ؛ وهى « اللين » ؛ أو إن شئنا قلنا كما يقول القدماء : قرب المآخذ ، أو عدم تميز أداء فنى عن سواه . إن جملة « تشكل بعض الإشكال » ترد بنصها فى موضع آخر ؛ وهى فى هذا الموضع التالى تحدد إشكالية تتصل بشعر الشاعر نفسه ؛ أى تنتقل من « العام » – شعر قبيلة ما – إلى « الخاص » ؛ أى شعر شاعر بعينه . يقول ابن سلام : « أخبرنى . . . أن ابن داود بن متمم بن نويرة ، قدم البصرة . . . . فسألناه عن شعر أبيه متمم ، وقمنا له بحاجته . . ، فلما نفد شعر أبيه ، جعل يزيد فى الأشعار ويصنعها لنا ؛ وإذا كلام دون كلام متمم ، وإذا هو يحتذى على كلامه ؛ فيذكر المواضع التى ذكرها متمم ، والوقائع التى شهدها . فلما توالى ذلك علمنا أنه يفتعله »[١٥] . ونذكر – الآن – تلك العبارة الوضيئة التى تتقدم هذه الرواية ، وفيها تتحدد الإشكالية الثانية ؛ يقول « ابن سلام » قبل ما تقدم : « . . . وليس يشكل على أهل العلم زيادة الرواة ولا ماوضعوا ، ولا ماوضع المولدون.وإنما عضل بهم أن يقول الرجل من أهل البادية من ولد الشعراء ، أو الرجل ليس من ولدهم ، فيشكل ذلك بعض الإشكال » .

ولم يبق سوى الإشكال الثالث ، وهو – فى هذه المرة – يتصل بشعر الشاعر حين يختلف أداؤه الفنى تبعا لتغير البيئة ، واختلاف الجو الحضارى ؛ فيتأثر معجمه الشعرى ، وتختلف تركيباته اللغوية ، وصياغته الفنية . يقول « ابن سلام » وهو يذكر « عدى بن زيد » : « . . وعدى بن زيد كان يسكن الحيرة ، ويراكز الريف ، فلان لسانه ، وسهل منطقه ، فحمل عليه شىء كثير ، وتخليصه شديد ، واضطرب فيه « خلف الأحمر » ، وخلط فيه « المفضل » فأكثر »[١٦] .

وقبل أن ننتقل إلى الجناح الآخر من الثلاثية ؛ أى الشك فى نسبة الشعر ، نشير – على عجل – إلى ما يتصل بما نحن فيه ؛ وهو تمحيص الشعر لا بواسطة « الحاسة الفنية » ، وإنما بواسطة « الحاسة اللغوية » ؛ وإن كانت لها مخاطرها على حسب مافهمه الأقدمون من كون اللغة بنية ثابتة . يقول « المرزبانى » فى موشحه : « زعم الأصمعى أن هذا البيت الذى يروى لمهلهل مصنوع محدث ، وهو قوله :

أنبضوا معجس القسى
وأبرقنا لما توعد الفحول الفحولا »[١٧]

إن « الأصمعى » يتكىء على مفهوم « ثبات » اللغة ؛ ولذلك يرى أنه لا يقال « أرعد وأبرق » فى الوعيد ، ولما جاء الأمر على خلافه عند شاعر قديم، كان التخلص – خضوعا لمبدأ الثبات – بأن البيت مصنوع محدث ، وللسبب نفسه – وقد أشرنا إلى مخاطره – يخطىء « الكميت » فى قوله :

أرعد وأبرق يا يزيد
فما وعيدك لى بضائر

ويعود المتتاليان « مفتعل موضوع » ليكونا الجناح الثانى للشك فى نسبة الشعر ؛ ولكنهما – فى الوقت نفسه – يتصلان على وجه العموم بمصطلح « مصنوع » بهذا المفهوم الجديد . وتصبح القضية – الآن – قضية توثيق للنصوص ، معتمدة على الجانب التاريخى ، وعلى تمحيص الرواة ؛ أو كما يعرف فى علم الحديث بالجرح والتعديل .

إن « الرواة » الذين « يضعون » الأشعار قد عرف أمرهم . وهنا كان الحذر سلاحا ضد الثنائية « مفتعل موضوع » . يقول ابن سلام : « ويروى عن الشعبى . . . وهذا غلط . . أجمع أهل العلم أن النابغة لم يقل هذا . . . وجدنا رواة العلم يغلطون فى الشعر ، ولا يضبط الشعر إلا أهله . وقد تروى العامة أن الشعبى كان ذا علم بالشعر وأيام العرب ، وقد روى عنه هذا البيت . . . وهو فاسد ، وروى عنه شىء يحمل على « لبيد »[١٨] .

إن إشكالات توثيق النص تتحدد تحت ما عرف بمشكلة « الانتحال » ، التى تتضح فى قول « ابن سلام » : « وكان أول من جمع أشعار العرب وساق أحاديثها : حماد الراوية ، وكان غير موثوق به ، وكان ينحل شعر الرجل غيره ، وينحله غير شعره ، ويزيد فى الأشعار »[١٩] . إن هذه الإشكالية يكون الخلوص منها بمثل ما مر من حديث « ابن سلام » عن « الشعبى » ؛ وهى إشكالية ذات شقين : الأول يتصل بظروف رواة الأشعار غير الموثوق بهم ، كالشعبى وحماد الذى يقول عنه « ابن سلام » أيضا : « وسمعت يونس يقول : العجب ممن يأخذ عن حماد ، وكان يكذب ويلحن ويكسر »[٢٠] . ومن هؤلاء « محمد بن إسحاق » الذى مر ذكره ؛ ويكون تجريح روايته بواسطة استخدام منهج تاريخى يكون سندا لرفض ماجاء على لسانه ، يقول « ابن سلام » : « . . محمد بن إسحاق بن يسار . . فكتب فى السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرا قط . . ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود ، فكتب لهم أشعاراً كثيرة . . أفلا يرجع إلى نفسه فيقول : من حمل هذا الشعر ؟ ومن أداه منذ آلاف السنين ؟ » . ويتضح مايعنيه « ابن سلام » فى قوله مدللا : « وقد روى لعباس بن مرداس بيت فى عدنان ، قال :

وعك بن عدنان الذين تلعبوا
بمذحج حتى طردوا كل مطرد

والبيت مريب عند أبى عبد الله [أى ابن سلام] ؛ فما فوق عدنان أسماء لم تؤخذ إلا عن الكتب ، والله أعلم بها ، لم يذكرها عربى قط . . فنحن لا نقيم فى النسب ما فوق عدنان ، ولا نجد لأولية العرب المعروفين شعرا »[٢١] . وهنا يكون رفض « ابن سلام » لما جاء به « محمد بن إسحاق » فى قوله : « . . . فلو كان الشعر مثل ما وضع لابن إسحاق ، ومثل ماروى الصحفيون ، ما كانت إليه حاجة ، ولا فيه دليل على علم »[٢٢] .

ومن مجموعة نصوص تضاف إلى ما سبق يتجمع « ابن سلام » سندا أو أسانيد تتيح الخلوص من إشكالية « الانتحال » وفيها يقول :

١- « وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب ، لم يأخذوه عن أهل

البادية ، ولم يعرضوه على العلماء ، وليس لأحد ــ إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه ــ أن يقبل من صحيفة ، ولا يروى عن صحفى »(٢٣) .

ب - « . . . وإن كثرة المدارسة لتعدى على العلم به . . فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به »(٢٤) .

حـ - « . . . رجع إلى قول الشعراء ، وإلى قول العلماء فيه »(٢٥) .

د - « . . . ولسنا نعد ما يروى ابن إسحاق له [أى لأبى سفيان بن الحارث] ولا لغيره شعرا ، ولأن لا يكون لهم شعر ، أحسن من أن يكون ذلك لهم »(٢٦) .

إن النصوص السابقة تصلح ــ كذلك ــ لحل إشكالية أخرى تتصل هذه المرة بظاهرة العصبية التى أدت إلى خلق ذلك الشعر « المفتعل الموضوع » ، أو « المنحول » . . . وهذه الظاهرة تمثل الاتجاه الثانى فى قضية توثيق النصوص . ومن النَّصَّيْن التاليين تتضح أبعاد القضية المتشابكة ؛ يقول « ابن سلام » : « . . . فلما راجعت العرب رواية الشعر ، وذكر أيامها ومآثرها ، استقل بعض العشائر شعر شعرائهم ، وما ذهب من ذكر وقائعهم . وكان قوم قلت وقائعهم وأشعارهم ؛ فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار ؛ فقالوا على ألسنة شعرائهم . ثم كانت الرواة بعد ، فزادوا فى الأشعار التى قيلت . . . »(٢٧) . وواضح صعوبة ذلك المأزق التاريخى بين شعر ضاع كان سجلا لوقائع معروفة ، وبين شعر يراد به اصطناع مجد لمن « قلت وقائعهم وأشعارهم » . ويأتى التشابك الذى أشرنا إليه فى قول « ابن سلام » : « . . . ثم كانت الرواة بعد ، فزادوا فى الأشعار التى قيلت . . » .

نذكر نصا آخر يشير إلى ذلك الظرف التاريخى المتصل بما كان من ملاحاة وهجاء بين شعراء قريش وشعراء النبى [ﷺ] ، ويومىء ــ كذلك ــ إلى ما تبقى من شنآن قوم لم تزل بنفوسهم بقايا جاهلية ؛ فلا تريد أن تنسى ما قاله « حسان بن ثابت » ــ أو سواه ــ وما نالها منه . ونذكر لذلك قول « ابن سلام » حين يعرض لحسان وشعره فيقول : « . . . وقد حمل عليه مالم يحمل على أحد ، لما تعاضهت قريش واستبت ، وضعوا عليه أشعارا كثيرة لا تنقى »(٢٨) . ثم يأتى نص آخر ، كأنه يفسر ما جاء فى النص السابق يقول فيه : « ويروى الناس لأبى سفيان بن الحارث يقول لحسان :

أبوك أبو سوء وخالك مثله ... ولست بخير من أبيك وخالكا
وإن أحق الناس أن لا تلومه ... على اللؤم من ألفى أباه كذلكا

فأخبرنى أهل العلم من أهل المدينة : أن قدامة بن موسى . . . قالها ونحلها أبا سفيان . وقريش ترويه فى أشعارها ؛ تريد بذلك الأنصار والرد على حسان »(٢٩) .

ولنتتبع ــ الآن ــ مصطلحا آخر له بعض وشيجة بما سبق .

* الرفادة والشعر المجتلب

أشرنا ــ منذ قليل ــ إلى أثر العصبية القبلية فى مشكلة الشعر المفتعل الموضوع ، وهاهى ذى تطل برأسها لتشكل مصطلح الاجتلاب والرفادة ؛ وإن كانت خطورتها ــ هنا ــ هينة ؛ لأنها تتحدد فى نطاق ضيق ، ولا تمثل خطورة كما كان أمرها فى القضية الأولى .

ومن النصوص التى يوردها « ابن سلام » يتبين انحصار أثرها فى بعض أبيات تتناثر من شاعر إلى سواه ، وجميعها فى غرض واحد ــ الهجاء الذى تدفع إليه الملاحاة ، وتشد إليه العصبية .

يعنى « المصطلح » (الرفادة) إعانة شاعر ببيت أو أبيات لشاعر يميل إليه ، ليرد على آخر حين كان يلج الخصام ، ويقع التهاجى ؛ وجميعه محصور فى دائرة الظرف التاريخى لما هو معروف فى التاريخ باسم « النقائض » .

تتضح دلالة « المصطلح » فيما يذكره « ابن سلام » عن التهاجى بين « جرير » و « عمر بن لجأ » فيقول : « وكانت تيم [قبيلة عمر بن لجأ] رعاء غنم ، فيغدون فى غنمهم ثم يروحون ، وقد جاء كل رجل منهم بأبيات ، فيرفدون بها عمر بن لجأ . . . » . وفيما يورده « ابن سلام » بعد ذلك يشير إلى أثر تلك الرفادة ؛ يقول : « . . . وقيل لجرير : ما صنعت فى التيم شيئا ، قال : إنهم شعراء لئام »(٣٠) .

ولم يكن ذلك بالأمر المنكر ، كما يتضح فى الرواية التالية ، وفيها يرفد « جرير » « هشام المرئى » لينال « هشام » من « ذى الرمة » ؛ وقد « كان هوى ذى الرمة مع الفرزدق على جرير » كما يذكر ابن سلام ؛ تقول الرواية : « وكان ذو الرمة مستعليا هشاما ، حتى لقى جرير هشاما ، فقال : غلبك العبد ــ يعنى ذا الرمة . قال : فما أصنع يأبا حزرة ، وأنا راجز وهو يقصِّد ، والرجز لا يقوم للقصيد فى الهجاء ؟ فلو رفدتنى ، فقال له جرير ــ لتهمته ذا الرمة وميله إلى الفرزدق ــ قل له :

غضبت لرهط من عدى تشمسوا ... وفى أى يوم لم تشمس رحالها
وفيم عدى عبد تيم من العلا ... وأيامنا اللاتى يعد فعالها
وضبة عمى ياابن جل فلاترم ... مساعى قوم ليس منك سجالها
يماشى عديا لؤمها لا تجنه ... من الناس ما ماشت عديا ظلالها
فقل لعدى تستعن بنسائها ... علىَّ فقد أعيى عديا رجالها
إذا الرم قد قلدت قومك رمة ... بطيئا بأيدى المطلقين انحلالها

ونشير ــ الآن ــ إلى أمرين : أولهما ، تلك الحاسة الفنية التى يدرك بها الشعراء السمات الفنية لكل منهم ؛ وثانيهما ، نظر أولئك الشعراء إلى الرفادة ــ أو الاجتلاب ــ ونحل الشاعر سواه بلا اكتراث كبير ، أو اتهام يقلل من شأن من ارتفد من غيره . تقول بقية الرواية : « لما بلغت الأبيات ذا الرمة قال : والله ماهذا بكلام هشام ، ولكنه كلام ابن الأتان »(٣١) ؛ يعنى جريرا .

وفى مقابل رفد جرير لهشام ــ لتهمته ذا الرمة وميله إلى الفرزدق ــ نجد ذا الرمة يشارك الفرزدق معينا له ؛ فيتنازل عن أبيات له كان بها

معجبا ؛ فجميعهم تعركهم رحى الصراع القولى ؛ وهو البديل المتاح عن الصراع الحربى ؛ وفيه تصبح قرائح الرجال بديلا عن قعقعة السلاح القديم . يقول « ابن سلام » : « .... قال ذو الرمة يوما : لقد قلت أبياتا إن لها لعروضا ، وإن لها لمرادا ومعنى بعيدا . قال الفرزدق : وما قلت ؟ قال : قلت :

أحين أعاذت بى تميم نساءها
وجردت تجريد اليمانى من الغمد
ومدت بضبعىّ الرباب ومالك
وعمرو ، وشالت من ورائى بنو سعد
ومن آل يربوع زهاء كأنه
زها الليل محمود النكاية والرفد

فقال له الفرزدق : لا تعودن فيها ، فأنا أحق بها منك ، قال : والله لا أعود فيها ولا أنشدها أبدا إلا لك »[٣٢] .

ويختلف الأمر حين تكون « الرفادة » قسرا وغصبا ، فتتحول من « رفادة » إلى « اجتلاب » . إن رواية « المرزبانى » لرفادة ذى الرمة للفرزدق التى ينقلها عن « ابن سلام » ، يضيف إليها المرزبانى رواية أخرى بها يتضح مفهوم « الاجتلاب » . تقول رواية المرزبانى الأخرى : مر ذو الرمة فاستوقفه أصحابه ، فوقف ينشدهم قصيدته التى يقول فيها :

أحين أعاذت بى تميم نساءها
وجردت تجريد اليمانى من الغمد
ومدت بضبعى الرباب ودارم
وجاشت ورامت من ورائى بنو سعد

فقال له الفرزدق : إياك أن يسمعها منك أحد ؛ فأنا أحق بها منك . فجعل ذو الرمة يقول : أنشدك الله فى شعرى . فقال : اغرب . فأخذهما الفرزدق ، فما يعرفان إلا له ، وكف ذو الرمة عنهما[٣٣] .

ومن جملة نصوص أخرى يوردها « المرزبانى » تتضح دلالة الشعر المجتلب ؛ من ذلك قوله فى رواية له : « كان الفرزدق مهيبا تخافه الشعراء ، فمر يوما بالشمردل اليربوعى وهو ينشد قصيدة حتى بلغ إلى قوله :

ومابين من لم يعط سمعا وطاعة
وبين تميم غير حز الحلاقم

فقال : والله لتتركن هذا البيت أو لتتركن عرضك . فقال : خذه على كره منى ، لا بارك الله لك فيه ؛ فجعله الفرزدق فى قصيدته التى أولها :

تحن بزوراء المدينة ناقتى
حنين عجول تبتغى البو رائم »[٣٤]

وكما كانت « الرفادة » إعانة لمن يشرك الرافد موقفه من شعراء آخرين ، كان الاجتلاب ــ أحياناً ــ سائغا للشاعر المجتلب مادامت الغاية واحدة ، كما يتضح فى رواية « المرزبانى » التالية : « ...

قال ... : إن قول الفرزدق فى رائيته التى يناقض فيها جريراً حين يقول :

كم من أب لى ياجرير كأنه
قمر المجرة أو سراج نهار
لن تدركوا كرمى بلؤم أبيكم
وأوابدى بتنحل الأشعار

إن هذين البيتين للراعى وإن الفرزدق انتحلهما ؛ فصارا له »[٣٥] .

وإذا كانت ظروف التهاجى ، ولدد التخاصم ، ولجج التعادى سبباً فى الرفادة ــ أو الاجتلاب ــ فإن الفخر ــ الوجه الإيجابى للقضية ــ كان سبباً فى اجتلاب أبيات كما مر وكما فى البيتين السابقين . ويذكر « المرزبانى » سبباً آخر ــ بعد سرده لما اجتلبه الفرزدق ــ إذ يقول ــ فيما يرويه ــ : « حدثنى ... قال : إنما فعل الفرزدق بجميل وذى الرمة وغيرهما هذا ؛ لأنه لما مر به شعر جيد رأى نفسه أحق به من قائله ؛ لفضله عليه فى الشعر ، ولأنه من جنس جيده لا ردىء قائله »[٣٦] .

ويشير « ابن سلام » إلى قضية أخرى لها ــ أيضاً ــ بعض صلة بما نحن فيه ؛ وهى تداخل بيت أو بيتين ، ينسبان ــ فى الوقت نفسه ــ إلى شاعرين مختلفين ؛ وابن سلام فى نصه التالى يقدم تفسيراً جيداً لهذا التداخل ، فهو إذ يعرض لبيت يروى للنابغة ، ويروى للزبرقان ، يقول : « وسألت يونس عن البيت فقال : هو للنابغة ، أظن الزبرقان استزاده فى شعره كالمثل حين جاء موضعه ، لا مجتلباً له »[٣٧] . ويهمنا تفسير « ابن سلام » الوضىء حين يردف قوله : « وقد تفعل ذلك العرب ، لا يريدون به السرقة ، قال أبو الصلت بن ربيعة الثقفى :

تلك المكارم لا قعبان من لبن
شيبا بماء فعادا بعد أبوالا

وقال النابغة الجعدى ، فى كلمة فخر بها ، ورد فيها على القشيرى :

فإن يكن حاجب ممن فخرت به
فلم يكن حاجب عما ولا خالا
هلا فخرت بيومى رحرحان وقد
ظنت هوازن أن العز قد زالا
تلك المكارم لا قعبان من لبن
شيبا بماء فعادا بعد أبوالا

ترويه عامر للنابغة ، والرواة مجمعون أن أبا الصلت بن ربيعة قاله »[٣٨] .

إن « ابن سلام » يقدم دليلاً أوضح لما يتكرر ولا حرج فى تكراره ، حيث يتعدى « المثل » خصوصيته ، ويكتسب عمومية ، وذلك حين يقول : « ... وقال غير واحد من الرجاز :

عند الصباح يحمد القوم السرى

إذا جاء موضعه جعلوه مثلاً »[٣٩] .

ويهمنا ما يذكره بعد قوله هذا مباشرة ؛ إذ يجعل القضية نفسها فى

بيتي امرىء القيس وطرفة ، وهما البيتان اللذان عدهما ــ مثلا ــ ابن الأثير ــ متسرعا ــ صورة واضحة للسرقة في أقسامه المعروفة المتعددة ، وذلك في قوله : « وقد أوردت في هذا الموضوع من السرقات الشعرية مالم يورده غيري . . . . وها أنا أبين ما تنقسم إليه . . أما النسخ فإنه لا يكون إلا في أخذ المعنى واللفظ جميعاً . . . كقول امرىء القيس :

وقوفا بها صحبي على مطيهم
يقولون : لا تهلك أسى وتجمل

وقول طرفة :

وقوفا بها صحبي على مطيهم
يقولون : لا تهلك أسى وتجلد[40]

أما ما يذكره « ابن سلام » ولم يفد منه من تلاه ، فهو قوله بعد أن ذكر قوله « إذا جاء موضعه جعلوه مثلاً » ، يقول مباشرة :
« وقال امرؤ القيس :

وقوفا بها صحبي على مطيهم
وقال طرفة
وقوفا بها صحبي على مطيهم . . . » .

إن مصطلح « المثل » يعني ــ هنا عند ابن سلام ــ ضربا من تماثل حالين ، أو تشابه موقفين ، يكون ذكر الصورة اللفظية لما قيل في الموقف السابق ترسيخا لاقتناع نفسي ، أو إشارة وجدانية بتوحد اللاحق بالسابق ؛ فكلاهما رهين حالة واحدة ، أو حالتين متماثلتين ، ولذلك يكون ما بينهما أشبه بعموم وخصوص مطلق ، كما يحدث مع الحكمة ــ مثلا ــ حينما تجاوز زمنيتها ــ لحظة بزوغ موقف مشابه ــ فتنبثق مرة أخرى ــ كما قيلت قبل ــ كأنها وليدة اللحظة الحاضرة .

* الطبقة والفحولة

بدأ « ابن سلام » في توضيح منهجه الذي اتبعه في ترتيب طبقات الشعراء بقوله : « . . . ففصلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام والمخضرمين ، فنزلناهم منازلهم ، واحتججنا لكل شاعر بما وجدنا له من حجة . . »[41] . ويتضح لنا من قول « ابن سلام » أنه اتبع المنهج الفني ــ لا المنهج التاريخي ــ في تفهمه لقضية الطبقات ؛ أي أنه جعل طريقه تتبع ما يلتقي فيه شاعر مع سواه من حيث الأداء الفني ، بصرف النظر عن الاختلاف الزمني ؛ وإن كان ذلك مقصوراً ــ عنده ــ على طبقة المخضرمين . ويكون المسوغ لاقتصار « ابن سلام » على أربعين شاعراً قوله : « فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعراً ، فألفينا من تشابه شعره منهم إلى نظرائه ، فوجدناهم عشر طبقات ، أربعة رهط كل طبقة ، متكافئين متعادلين »[42] .

ويظل الأمر مثيراً للاضطراب . ما مفهوم « التشابه » الذي يقصده « ابن سلام » ؟لقد حاول الأستاذ الشيخ محقق الكتاب أن يزيل شيئاً من هذا الغموض في قوله : « والتشابه عند ابن سلام لا يعني التطابق ، . . . وإنما يعني وجوها من الشبه بعينها في المناهج مع اختلاف ظاهر يتميز به كل واحد منهم عن صاحبه ، وبهذا الاختلاف يكون كل منهم رأسا في هذا المذهب من مذاهب الشعر . . »[43] .

وتظل جوه الشبه هذه غامضة إذا نظرنا إلى الشعراء الذين تضمهم كل طبقة ؛ فهناك فوارق واضحة في المنهج الشعري بين كثير منهم ، ونستطيع أن نلتمس ذلك بمجرد تتبعنا لترتيب الطبقات . وتبدأ مظاهر الاضطراب مبكرة ؛ فعلى سبيل المثال نجد أول طبقاته من فحول الجاهلية تضم على الترتيب : امرأ القيس والنابغة الذبياني وزهير بن أبي سلمى والأعشى . ونحس بالحرج والتردد بشأن هذا الصب الجازم لأربعة شعراء ، نظن أنهم مختلفون في أشياء كثيرة . واللافت للنظر أن « ابن سلام » يبدأ في تقديمه لهم ببيان اختلاف الناس في أمرهم ، ولكنه لا يقدم أسباب ضمهم في طبقة على الرغم من هذا الاختلاف الذي يقول عنه : « أخبرني يونس بن حبيب : أن علماء البصرة كانو يقدمون امرأ القيس ، وأهل الكوفة كانوا يقدمون الأعشى وأن أهل الحجاز والبادية كانو يقدمون زهيرا والنابغة . . . »[44] .

ويفصل « ابن سلام » الفوارق التي ارتآها الناظرون في الشعر نحو هؤلاء الأربعة من غير اعتراض عليها مما يصيب قضية « الطبقات » بكثير من الحرج ؛ مثل قوله عن « امرىء القيس » : « فاحتج لامرىء القيس من يقدمه قال : . . . سبق العرب إلى أشياء ابتدعها . . واتبعته فيها الشعراء . . . » . وكقوله عن « النابغة » : « كان أحسنهم ديباجة شعر ، وأكثرهم رونق كلام ، وأجزلهم بيتا ؛ كأن شعره كلام ليس فيه تكلف » . وكقوله عن « زهير » : « وقال أهل النظر : كان زهير أحصنهم شعرا ، وأبعدهم من سخف ، وأجمعهم لكثير من المعنى في قليل من المنطق ، وأشدهم مبالغة في المدح ، وأكثرهم أمثالا في شعره » . وكقوله عن « الأعشى » : « وقال أصحاب الأعشى : هو أكثرهم عروضا ، وأذهبهم في فنون الشعر ، وأكثرهم طويلة جيدة ، وأكثرهم مدحا وهجاء وفخرا ووصفا ، كل ذلك عنده »[45] .

وتظل القضية غامضة ؛ فعلى أي أساس كان ضم هؤلاء الأربعة ــ على سبيل المثال ــ في طبقة واحدة ، وبينهم فروق أبرزها « ابن سلام » فيما نقله ، دون أن يعلل مفهوم « التشابه » الذي يبرر هذا التقسيم ؟

إن « ابن سلام » يبدأ الطبقة الثانية بأوس بن حجر ، قائلا : « وهو المقدم عليهم » . في حين أنه قد ذكر أول الأمر : « وليس تبدئتنا أحدهم في الكتاب نحكم له ، ولابد من مبتدأ » . إن هذه الطبقة تتكون من « أوس » و « بشر » و « كعب » و « الحطيئة » . ولكن شيئا من القلق يساور ابن سلام ، فيأتي قوله : « وأوس نظير الأربعة المتقدمين » ؛ أي الطبقة الأولى ! ولم يبق أمام حيرته إلا أن يقول شبه معتذر : « إلا أنا اقتصرنا في الطبقات على أربعة رهط . . »[46] . وما زال « ابن سلام » غير مطمئن إلى تأخر « أوس » عن الطبقة الأولى ، فيلتمس عزاء لمضطربه ، ولكن هذا العزاء يشي بوهنه ؛ وذلك حين يقول : كان « أوس » فحل مضر ، حتى نشأ النابغة وزهير فأخملاه . . »[47] .

وبالمثل نجده في طبقته الرابعة يقول عن « طرفة » : « أشعر الناس واحدة . . . . » . ثم يقول : « وتليها أخرى مثلها » . ثم يقول : « ومن بعد له قصائد حسان جيدة »[48] . ولابأس بتداخل الأحكام ، ولكن ماذا بشأن « عبيد بن الأبرص » التالي ــ على حسب ترتيب الطبقة ، لطرفة الذي له « قصائد حسان جيدة » بعد « أشعر الناس . . . » ، إن ابن سلام يقول عن « عبيد » : « وعبيد بن الأبرص

قديم ، عظيم الذكر ، وشعره مضطرب ذاهب ، لا أعرف له إلا قوله :

أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنوب

ثم يقول « ابن سلام » : « ولا أدرى ما بعد ذلك » (٤٩) ، فكيف تستقيم الأمور ؟

نذكر مثالا أخيرا من « الطبقة الخامسة » ، إذا قارناه بما جاء عن « عبيد » تأكدنا من خطورة مبدأ « الطبقات » ؛ يقول ابن سلام : « وكان الأسود شاعرا فحلا ، وكان يكثر التنقل فى العرب ، يجاورهم ، فيذم ويحمد ، وله فى ذلك أشعار . وله واحدة رائعة طويلة ، لاحقة بأجود الشعر ، لو كان شفعها بمثلها قدمناه على مرتبته وهى :

نام الخلى وما أحس رقادى والهم محتضر لدى وسادى

وله شعر جيد ، ولا كهذه » (٥٠) .

ويزداد الأمر اضطرابا حين نرى « ابن سلام » يفرد طبقة يسميها « طبقة أصحاب المراثى » تضم « متمم بن نويرة » و « الخنساء » و « أعشى باهلة » و « كعب بن سعد الغنوى . . . » .

ونتساءل ، هل يكون مفهوم « الطبقة » أو مفهوم « التشابه » متمثلا فى المضامين أو الموضوعات أو الأغراض ؟ ثم لماذا اقتصر الأمر على المراثى ؟ ثم نجد تقسيما جغرافيا ـ أو إقليميا ـ وعرقيا ؛ فهناك « طبقة شعراء القرى العربية » ، وهذه تنقسم إلى « شعراء المدينة » و « شعراء مكة » و « شعراء الطائف » و « شعراء البحرين » ؛ ثم نجد التقسيم العرقى فى « طبقة شعراء يهود » .

ونعود نتساءل : لم فرض « ابن سلام » على نفسه هذا التقسيم الرباعى لكل طبقة ؛ وقد دفعه ذلك إلى نوع من الاضطراب والتحكم ، بل الاعتذار حين يقدم أو يؤخر شاعرا كان يرى أن مكانه فى طبقة أخرى ؟

يضاف إلى ذلك غموض مصطلح « الفحولة » . هل يقوم على « الجودة الفنية » أو « الكثرة الشعرية » ؟ لقد انتهج « ابن سلام » طريق الكم والكثرة أساسا ؛ وهو طريق عسر مضلل فى كثير من الأحيان ؛ فقد دفعه ذلك إلى « تأخير » شعراء فى الترتيب بسبب قلة أشعارهم ، فى حين أن تلك « القلة » قد يكون سببها ضياع شعرهم . وقد قدم ابن سلام « طرفة » و « عبيد » مع القلة متجها بمبدأ « الشهرة » ، ولكنه لا يلتزمه كما يقول : « وفى أشعارهم قلة وذاك الذى أخرهم » . وعبارته هذه تأتى مقدما بها شعراء طبقته السابعة .

لقد تداخل مقياس « الكثرة » مع « الشهرة » فى مفهوم « الفحولة » . والمشكلة تأتى من هنا . ولا تهمنا مخالفة « ابن سلام » لما انتهجه « الأصمعى » الذى كان يعتمد على تحقيق « الكثرة » الشعرية للحكم بالفحولة ، وإنما يهمنا مايؤدى إليه التداخل . فى رواية للمرزبانى ؛ وإن كانت توضح منهج الأصمعى فإنها تشير ـ مرة أخرى ـ إلى تلجلج مفهوم « الفحولة » تقول : « . . . سألت الأصمعى عن عمرو بن كلثوم ، أفحل هو ؟ فقال : ليس بفحل . .

قلت : . . . فعروة بن الورد ؟ قال : شاعر كريم وليس بفحل . . . قلت : فالحويدرة ؟ قال : لو كان قال خمس قصائد مثل قصيدته ـ يعنى العينية ـ كان فحلا . . . قلت : فمعقر البارقى ؟ قال : لو أتم خمسا أو ستا لكان فحلا . . » (٥١) . ولننظر ـ على عجل ـ إلى تلك الرواية الأخرى لتتضح صعوبات « المصطلح » . . « . . سألت الأصمعى عن عدى بن زيد : أفحل هو ؟ فقال : ليس بفحل ولا أنثى » ! ! (٥٢) .

إن النصوص التى يوردها « ابن سلام » لا تشير إلى تاريخ تشكل مصطلح « الفحولة » ؛ وإن كان من الواضح أنه كان معروفا منذ مرحلة مبكرة . إن « ابن سلام » يقول بعد كلام طويل : « . . . واطمأنت العرب بالأمصار ، وراجعوا رواية الشعر ، فلم يؤ ولوا إلى ديوان مدوّن ، ولا كتاب مكتوب ، وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل ، فحفظوا أقل ذلك ، وذهب عليهم منه كثير . وقد كان عند النعمان بن المنذر ديوان فيه أشعار الفحول ، ومامدح هو وأهل بيته به ، صار ذلك إلى بنى مروان ، أو صار منه » (٥٣) .

إن النص السابق يومىء إلى قدم الدلالة ، ويهمنا منه ـ كما سبق ـ الربط بين « أشعار الفحول ، ومامدح هو وأهل بيته به » ؛ فسوف يتضح أن « الفحولة » ترتبط بقدرة صاحبها على الإجادة فى المدح ، وفى الوجه المقابل له : الهجاء ، مع تكامل أدائه الفنى فى كلا الوجهين . وبهذا التكامل قد تأتى « الفحولة » بصيغة « أفعل » التفضيل ، كقول ابن سلام : « وكان أبو ذؤيب شاعرا فحلا لا غميزة فيه ولا وهن » (٥٤) . ويقول : « وكان للشماخ أخوان ، وهو أفحلهم » (٥٥) .

إن مجموعة نصوص تالية تؤكد أن مقياس الفحولة أساسه ـ كما أسلفنا ـ قدرة الشاعر على « المدح » و « الهجاء » ؛ وما أكثر ما خسر الشعر من الانغماس فى حمأة كليهما . يقول ابن سلام : « . . . مر الفرزدق بذى الرمة ، وهو ينشد :

أمنزلتى مىّ سلام عليكما هل الأزمن اللائى مضين رواجع ؟

فوقف حتى فرغ منها . فقال : كيف ترى يا أبا فراس ؟ قال : أرى خيرا . قال : فمالى لا أعد فى الفحول ؟ قال : يمنعك من ذلك صفة الصحارى وأبعار الإبل » (٥٦) .

وهذه الرواية التالية التى يرويها « المرزبانى » تشير إلى خطورة سيطرة معتقد ردىء ؛ يقول : « . . . حدثنا . . قال : أجمع العلماء بالشعر على أن الشعر وضع على أربعة أركان : مدح رافع ، أو هجاء واضع ، أو تشبيه مصيب ، أو فخر سامق ؛ وهذا كله مجموع فى جرير والفرزدق والأخطل ؛ فأما ذو الرمة فما أحسن قط أن يمدح ، ولا أحسن أن يهجو ، ولا أحسن أن يفخر ؛ يقع فى هذا كله دونا ، وإنما يحسن التشبيه فهو ربع شاعر » (٥٧) . وتتوالى روايات أخرى تؤكد ذلك المفهوم ؛ يقول المرزبانى : « . . . قال ذو الرمة للفرزدق : مالى لا ألحق بكم معاشر الفحول ؟ فقال له : لتجافيك عن المدح والهجاء ، واقتصارك على الرسوم والديار » . ومثلها قوله : « . . . كان

ذو الرمة صاحب تشبيب بالنساء ، وأوصاف ، وبكاء على الديار ، فإذا صار إلى المدح والهجاء أكدى ولم يصنع شيئا »[٥٨] .

واستمر ذلك الاقتناع الخادع ، فإذا هو ينال من أبي نواس كما في هذه الرواية ؛ يقول المرزباني : « . . . حدثني أحمد بن طاهر ، قال : ناظرت أبا علي البصير في شعر أبي نواس ، وقلت له : والله لو كان لا يجيد في كل فن قال فيه إلا في بيت أو بيتين لكان من المحسنين المتفننين في الإجادة ، فمن أين تدفعه عن الإحسان ! فقال لي : الشعر بين المدح والهجاء ، وأبو نواس لا يحسنهما ، وأجود شعره في الخمر والطرد . . »[٥٩] . ويمتد بها الزمن ، فيأتي « ابن قتيبة » ـ فيما بعد ـ فيردد القول القديم ـ محتذيا ـ فيقول : « وقالوا : ذو الرمة أحسن الناس تشبيهاً ، وإنما وضعه عندهم أنه لا يجيد المدح ولا الهجاء . . . »[٦٠] .

ونسوق في نهاية الأمر هذه الرواية الأخيرة ، وبها إشارة واضحة إلى ذلك المناخ الذي يتنفس من خلال : وقال يمدح ، وقال يهجو . ومن أراد أن تنفق بضاعته فعليه أن يخترب عن ذاته ، وعليه أن يغادر داخله ، وأن يسكن خارجه ، ولعلنا نتذكر ما قاله جرير يوماً ـ وكان جيد الغزل كما تعلم ـ يقول ـ وكأنه يأسى لما شغله من أمر « النقائض » ـ : « والله لولا ما شغلني من أمر هؤلاء الكلاب ـ يقصد شعراء النقائض المناوئين له ـ لقلت شعراً يبكي العجوز على شبابها » . إن الرواية التي نعرض لها ـ فيما يلي ـ تلمس بطرف جناح بعض ما ألمحنا إليه . فقد كانت تلك الملاحاة والمهاجاة بين « ذي الرمة » و« هشام » ـ كما مر ـ وذو الرمة مازال يسكن داخله ، لا يود مغادرته ، ولا يرغب هجرانه ، ولكن صوت « الفرزدق » العجل يسرع مؤنباً وساخراً ، ليدفع ذا الرمة نحو « الخارج » ؛ فهشام يقف في مكان يسمى « المقبرة » يرجز بهجاء ذي الرمة ، فلتتنح « مية » ، إذن حتى يخلو طريق الشعر للصراع القولي ؛ يقول « ابن سلام » : « . . . فمر الفرزدق بذي الرمة وهو ينشد :

وقفت على ربع لمية ناقتي
فمازلت أبكي عنده وأخاطبه
وأسقيه حتى كاد مما أبثه
تكلمني أحجاره وملاعبه

فقال الفرزدق : ألهاك التبكاء في الديار ، والعبد ـ يعني هشاماً ـ يرجز بك في المقبرة »[٦١] .

واضح مدى انتهاب التخاصم ، واستلاب التهاجي والتنابز لكل ما يشغل الذات ويلتصق بالوجدان . وواضح مدى رقة البيتين وعذوبتهما ، ولكن الجو الثقافي المشبع بالضجيج القبلي قد فوت على الشعر الشيء الكثير .

ونعرض ـ فيما يلي ـ لعدد آخر من مصطلحات ظلت رهينة زمنية لا تجاوز ظرفها التاريخي ؛ وذلك بسبب جنوح المصطلح إلى ضرب من الأحكام المتعجلة ، أو بسبب غلبة طابعها الانفعالي ، كما أن بعضا منها قد استمد مفهومه من « الحالة » الوقتية لزمنية الدلالة .

ونعرض ـ فيما يلي ذلك ـ لعدد آخر من مصطلحات أتيحت لها استمرارية ؛ اكتسبت منها ـ وبها ـ ترسخ مضمون ، وتميز مفهوم داخل دائرة المجال النقدي ؛ وذلك بسبب طبيعتها الدلالية ، أوبسبب صلتها الحميمة ببنية الأداء الشعري . ونبتدىء بعرض مصطلحات المجموعة الأولى ، وسوف يتضح أن بعضاً منها يتصل بالشعر ، ويتصل الآخر منها بالشاعر .

*** المقلدات :**

يرد المصطلح في قول « ابن سلام » : « . . . وكان الفرزدق أكثرهم بيتاً مقلداً ؛ والمقلد : البيت المستغني بنفسه ، المشهور الذي يضرب به المثل . فمن ذلك قوله :

فيا عجبا حتى كليب تسبني
كأن أباها نهشل أو مجاشع
وكنا إذا الجبار صعر خده
ضربناه حتى تستقيم الأخادع »[٦٢]

ثم يذكر عدداً من أبيات أخرى له . ويقول حين يرد ذكر جرير : « . . . ومما قاله جرير من الأبيات المقلدة قوله . . » . ثم يذكر ـ كذلك ـ عدة أبيات له .

إن الاحتفال بالمصطلح وثيق الصلة بنزعة المفاضلة والموازنة ، ويكون قصره على بيت أو أبيات مكرساً لما ترسخ في مسار النقد العربي من مفهوم البيت المستقل بنفسه ، أو القائم بذاته . وتتضح خطورة « المصطلح » إذا تحول إلى قيمة نقدية تنعقد على أساسها المفاضلة والمقايسة بين شاعر وسواه ، كما في هذه الرواية التي يذكرها « المرزباني » في موشحه : « . . . اجتمعنا جماعة ، فقوم تقلدوا حذق الفرزدق ، وقوم تقلدوا حذق جرير . قال : فقلنا لبعضهم : اذهب فأخرج مقلدات الفرزدق ، وقلنا لآخر : اذهب فأخرج مقلدات جرير . . »[٦٣] . ويصل الأمر إلى غمز « ابن سلام » بحجة ميله إلى الفرزدق ، كما جاء في قوله السابق : « وكان الفرزدق أكثرهم بيتاً مقلداً » ، فيذكر « المرزباني » الرواية التالية ويتضح منها أنه مخلب للفرزدق ـ كما في التعبير القديم ـ وإن كان لا يذكر قول « ابن سلام » السابق عن « الفرزدق » ، ولكنه بالضرورة يقصده . يقول المرزباني : « . . . وكان محمد بن عبد السلام يفضل الفرزدق . . فأخرج بيوتها المقلدة ـ يعني أبيات جرير والفرزدق ـ فلم يجد للفرزدق ما وجد لجرير ؛ فجاء للفرزدق ببيوت النحو التي أخطأ فيها »[٦٤] . ووقع « الآمدي » في موازنته في حبال الموازنة الجزئية ، كما هو معروف . ونشير ـ فحسب ـ إلى موازنته بين أبي تمام والبحتري ، التي لا يتسع المجال ـ هنا ـ لعرضها ، فنكتفي بعرض صورة من نماذج موضوعاته :

ما قالاه في أوصاف الديار والبكاء عليها .
ما قالاه في سؤال الديار واستعجامها .
ما قالاه في الوقوف على الديار . . .
ما جاء عنهما في ترك البكاء على الديار والنهي عنه .

وجميع ذلك يدور في إطار ذكر بيت ـ كما في مواضع أخرى ـ أو ذكر بيتين أو مالا يحقق عدالة الموازنة .

ولا يفوتنا أن نشير إلى « الجاحظ » حين يذكر « المقلدات » ؛ فلا يجعلها داخل مصطلح بيت أشبه بمثل ، بل يجاوز مصطلح « ابن سلام » الذى جاء ــ كما سبق ــ بصيغة المفرد : المقلد : البيت المستغنى .. الخ ، فنجد « الجاحظ » يذكر المصطلح بصيغة الجمع ، ويضمه إلى مصطلح الحوليات وسواها ، وذلك فى قوله الجيد : « ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا ، وزمنا طويلاً ، يردد فيها نظره ، ويجيل فيها عقله ... وكانوا يسمون تلك القصائد : الحوليات ، والمقلدات ، والمنقحات ، والمحكمات ... » ؛ ثم يقصر الجاحظ « المثل » و « الشاهد » على البيت ، فيكمل قوله .. « وفى بيوت الشعر الأمثال والأوابد ، ومنها الشواهد ، ومنها الشوارد »[٦٥] .

* **القصيدة المنصفة**

ويعنى المصطلح ــ كما تشير تسميته ــ ذكر صاحب القصيدة على جهة الحق والنصفة ما اتصف به أعداء قبيلته من شجاعة ، وما أوقعه كل قبيل بالآخر ؛ فلا تدفعه عصبيته لقومه إلى غمط الآخرين . يرد المصطلح عند « ابن سلام » وهو يذكر « خداش بن زهير » فيقول :

« خداش بن زهير .. شاعر .. وقال القصيدة المنصفة » . ونكتفى مما أورده « ابن سلام » منها بما يشير إلى ما ذكرناه :

فجاءوا عارضا بردا وجئنا
كما أضرمت فى الغاب الوقودا
فعانقنا الكماة وعانقونا
عراك النمر واجهت الأسودا[٦٦]

ويرد المصطلح مرة أخرى فى حديث « ابن سلام » عن « المفضل بن معشر » فيقول : « فضلته قصيدته التى يقال لها : المنصفة ، وأولها :

ألم تر أن جيرتنا استقلوا
فنيتنا ونيتهم فريق »[٦٧]

* **السابق والمصلى والسكيت :**

من الواضح أن المصطلح مقترض ـ مثل كثير مما سواه ـ من معايشة البيئة ؛ وما أكثر ما نلمس حضورها ـ كما سيلى ـ فى كثير من المصطلحات والملاحظ النقدية . ومن النص التالى يتضح مدى تشابك الجانبين . يقول « ابن سلام » : « وكان يقال : الأخطل إذا لم يجىء سابقا فهو سكيت ، والفرزدق لا يجىء سابقا ولا سكيتا ؛ فهو بمنزلة المصلى ؛ وجرير يجىء سابقا وسكيتا ومصليا » . ويشرح « ابن سلام » دلالة المصطلح على حسب روايته له عن « العلاء بن حريز » ، فيقول : « وتأويل قوله : أن للأخطل خمسا أو ستا أو سبعا طوالا روائع غررا جيادا ، هو بهن سابق ، وسائر شعره دون أشعارهما ، فهو فيها بقى بمنزلة السكيت ـ والسكيت : آخر الخيل فى الرهان . ويقال إن الفرزدق دونه فى هذه الروائع ، وفوقه فى بقية شعره ، فهو كالمصلى أبدا . والمصلى : الذى يجىء بعد السابق ، وقبل السكيت . وجرير له روائع هو بهن سابق ، وأوساط هو بهن مصل ، وسفسافات هو بهن سكيت »[٦٨] .

وقبل أن ننتقل إلى المصطلح التالى ، وهو ـ كذلك ـ وثيق الصلة بما ذكرناه عن أثر البيئة ، نسوق الرواية التالية ، فهى تشى بذلك التحاور الصامت ـ إن جاز التعبير ـ بين البيئة والمصطلح . يقول « ابن سلام » : « سئل الأخطل عن جرير .. فقال : دعوا جريرا أخزاه الله ، فإنه كان بلاء على من صب عليه . وذكر من قوله : ،

ما قاد من عرب إلىّ جوادهم
إلا تركت جوادهم محسورا
أبقت مراكضتى الرهان مجربا
عند المواطن يرزق التيسيرا»[٦٩]

[الجواد : يعنى به الشاعر . والمراكضة : السباق]

* **المغلب**

إن المصطلح متصل ـ كما أشرنا ـ بسابقه ، ولكنه ـ هنا ـ رهين تسابق قولى مجاله حلبة الهجاء . ويرد المصطلح فى قول « ابن سلام » : « وكان الجعدى .. مغلبا .. غلبت عليه ليلى الأخيلية وأوس بن مغراء القريعى » . ويفسر « ابن سلام » دلالة المصطلح ، فيقول : « وإذا قالت العرب : مغلَّب ، فهو مغلوب . وإذا قالوا : غلب فهو غالب »[٧٠] . ويشير قول ابن سلام التالى إلى محدودية مجال المصطلح ، ففى سواه حيث مجالات القول متسعة ، تظل منزلة « المغلب » ـ هنا ـ ثابتة وقائمة لا يضيرها كبوة صاحبها فى وهدة التهاجى ! تقول رواية ابن سلام : « قال النابغة الجعدى : إنى وأوس بن مغراء لنبتدر بيتا ما قلناه بعد ، لو قاله أحدنا لقد غلب على صاحبه » . ويقول ابن سلام فى مساق روايته : « وكانا يتهاجيان » . ويقول : « وغلب الناس أوساً عليه » فى أبيات عرض لها ، ولكن يهمنا من ذلك كله قول ابن سلام مشيرا إلى ما ذكرناه : « ولم يكن أوس إلى النابغة فى قريحة الشعر » . ويقول : « وكان النابغة فوقه .. »[٧١] . ويقول ابن سلام فى موضع آخر : « وتميم بن أوس بن مقبل شاعر مجيد مغلب ، غلب عليه النجاشى »[٧٢] .

* **المحكم ـ المفلق ـ الكيس**

يرد المصطلح الأول ـ كتاليه ـ مجرد وصف مطلق ؛ وذلك فى قول « ابن سلام » : « ... أربعة رهط محكمون ... » . وفى قوله : « ... وسويد بن كراع العكلى ، وكان شاعرا محكما » . وهذا الوصف المطلق يعنى ما يمكن أن يطلق عليه وضع الكلام موضعه ، أو كما أشار الشيخ محقق الطبقات فى هامش الصفحة بقوله : « محكمون من إحكام القول ، وقال فى اللسان « حكم » : « وقد سمى الأعشى « القصيدة المحكمة : « حكيمة » فقال :

وغريبة تأتى الملوك حكيمة
قد قلتها ليقال من ذا قالها »[٧٣]

ونشير إلى ما ذكرنا ـ من قبل ـ فى قول « الجاحظ » : « ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا ، وزمنا طويلا ، يردد فيها نظره ، ويجيل فيها عقله ، ويقلب فيها رأيه .. وكانوا يسمون تلك القصائد : الحوليات ، والمقلدات ، والمنقحات ، والمحكمات ؛ ليصير قائلها فحلا خنذيذا ، وشاعرا مفلقا » .

و « المفلق » صفة ترد عند « ابن سلام » صامتة الدلالة ، كما فى قوله : « . . وكان الزبرقان شاعرا مفلقا » . وفى قوله : « وكان النابغة شاعرا مفلقا » . ويمدنا نص « الجاحظ » السابق - كما مر - بتوضيح للشاعر المفلق ، ونضيف إليه قوله بعد ذلك مباشرة : « والشعراء عندهم أربع طبقات : فأولهم : الفحل الخنذيذ والخنذيذ هو التام . . ودون الفحل الخنذيذ الشاعر المفلق ، ودون ذلك الشاعر فحسب ، والرابع الشعرور . ولذلك قال الأول فى هجاء بعض الشعراء :

يارابع الشعراء كيف هجوتنى
وزعمت أنى مفحم لا أنطق

فجعله سكيتا مخلفا ، ومسبوقا مؤخرا »[٧٤] .

و « الكيس » صفة مطلقة ، ترد عند « ابن سلام » فى حديثه عن النمر بن تولب فيقول : « والنمر بن تولب . . . كان شاعرا فصيحا جريئا على المنطق . وكان أبو عمرو بن العلاء يسميه : الكيس لحسن شعره »[٧٥] . وقد زاد عليها « الأصفهانى » صفة الجودة فيقول : « . . كان أبو عمرو بن العلاء يسمى النمر بن تولب الكيس لجودة شعره وحسنه »[٧٦] .

* **البديهة**

تتحدد دلالة « البديهة » على حسب رواية « ابن سلام » التالية فى قدرة صاحبها على ارتجال أبيات لم يعدها من قبل ، وذلك فى قول « ابن سلام » عن « زياد الأعجم » : « . . وكان صاحب بديهة وقدرة فى الشعر . . فحدثنى . . أن خالد بن عبد الله القسرى قال للأقيشر التميمى : أى الناس أسرع بديها ؟ قال : أنا . . قال : فأين زياد الأعجم ؟ قال : والله لوددت أنه بينى وبينك . . فلما . . جمع بينهما ، فقال : ياأبا أمامة ، زعم هذا أنه أسرع بديها منك ، قال : إن شاء فليبدأ ، وإن شاء بدأت . فقال : هات ياأبا أمامة ، فأطرق غير طويل ثم أنشأ يقول : . . . ثم قال : هات ياأقيشر فأطرق طويلا ثم قال : خنقت . فأعطى زيادا وحباه »[٧٧] .

ولعل الرواية المشهورة عن أبى تمام - فى مثل ذلك - أشد إفصاحا عن دلالة البديهة من رواية « ابن سلام » عن زياد الأعجم ، وفيها - كما نعلم - ارتجال أبى تمام ما ليس فى قصيدته التى يمدح بها « أحمد بن المعتصم » ، ونسوق - مسرعين - ما يرويه « المرزبانى » فى قوله : . . . فأنشده قصيدته التى يقول فيها :

إقدام عمرو فى سماحة حاتم
فى حلم أحنف فى ذكاء إياس

فقال له الكندى - وكان حاضرا - ضربت الأقل مثلا للأعلى ، فأطرق قليلا ثم قال على البديهة :

لا تنكروا ضربى له من دونه
مثلا شرودا فى الندى والباس
فالله قد ضرب الأقل لنوره
مثلا من المشكاة والنبراس

. . فعجبنا من سرعته وفطنته »[٧٨] .

ونعرض - الآن - لمجموعة المصطلحات الأخرى ، التى اكتسبت - كما أشرنا من قبل - استمرارية فى مسار التراث النقدى ؛ وإن كانت هذه الاستمرارية تتشكل فى صور متعددة ، تبعا لمرونة الدلالة اللغوية :

* **رقيق الحواشى وديباجة الشعر**

من مساق ورود المصطلح تتضح دلالته المقترضة من جنس الثياب ؛ وهذه الظاهرة نجدها - كما سيلى - فى سواه ، كما نلمسها - كذلك - فى مجال الأحكام النقدية . يقول « ابن سلام » : « وكان لبيد ابن ربيعة . . عذب المنطق ، رقيق حواشى الكلام . . »[٧٩] . ويعنى المصطلح الجودة والرقة ، وأن بنية الأداء تماثل « نسج الثوب » إذا كان جيد الحوك ؛ ويدرك ذلك الناظر المتوسم . و« حاشيتا الثوب : جنبتاه الطويلتان يكون فيهما الهدب ؛ ومنها تعرف جودة حوكه ورقة نسجه »[٨٠] .

وترد « ديباجة الشعر » فى قول « ابن سلام » : « وقال من احتج للنابغة : كان أحسنهم ديباجة شعر . وأكثرهم رونق كلام »[٨١] . وديباجة الشعر تعنى ما فيه من جدة وفخامة وبهاء ، ولعل دلالة المستعار منه ، وهو ثوب الديباج ، تحدد فحوى المقصود به ؛ « فالديباج والديباجة : ثوب جيد الملمس ناعمه موشى ، يتخذ من الحرير . . »[٨٢] . ثم تأتى « رونق » الكلام أشبه بعطف بيان ؛ لترسيخ الدلالة الأولى المستقاة من « الديباج » ، وهى - هنا - تستمد المقصود منها مما هو صفة للسيف ، « فرونق السيف . . ماؤه الذى يترقرق فى صفائه ولألائه »[٨٣] .

هلهلة الشعر

يستقى المصطلح دلالته - كذلك - من عالم الثياب ، أو من صفة الثوب . ولكن المصطلح - هذه المرة - شديد الاضطراب ؛ ولعل من أسباب تقلب دلالته الاعتماد على وجه بعينه من وجوه دلالته اللغوية من غير نظر إلى بقية الاستخدامات ، بالإضافة إلى عدم تطبيقه على نص واحد بخاصة أنه يرد ملصقا باسم « المهلهل » . ويزعمون أن سبب تسميته لخصيصة شعره المنطبق عليها دلالة « المهلهل » . وهذه الدلالة لا تستقر على حال واحد ، وفى الوقت نفسه لا ترد إشارة إلى شعره ، وحين ترد ، فإن المصطلح يتقلب بين طرفين شديدى التباعد . يقول « ابن سلام » : « وكان اسم المهلهل عديا ، وإنما سمى مهلهلا لهلهلة شعره كهلهلة الثوب» ؛ وهو اضطرابه واختلافه ، ومن ذلك قول النابغة :

أتاك بقول هلهل النسج كاذب
ولم يأت بالحق الذى هو ناصع »[٨٤]

إن « ابن سلام » يعتمد على تفسير واحد لمعنى « المهلهل » . إن أول النص المذكور فى قول ابن سلام عنه : « وكان أول من قصد القصائد ، وذكر الوقائع : المهلهل . . . » . ومع أننا لا نقبل هذا الزعم ونرفضه ، فإننا قد نظن أن ابن سلام توهم أن تلك الأولية تحمل سقطات التجربة الأولى « أول من قصد القصائد » . ومن هنا

كان ميله إلى تفسير المهلهلة بمعنى الاضطراب والاختلاف . كل ذلك جائز ، ولكنه يظل في دائرة التخمين . ويهمنا ـ فقط ـ بيان الاضطراب في دلالة المصطلح حين نجد تفسيرا آخر يقول : « وإنما سمي مهلهلا ، لأنه هلهل الشعر ، يعني سلسل بناءه ، كما يقال : ثوب مهلهل ، إذا كان خفيفا »(٨٥) . وواضح أن المهلهلة تصبح صفة محمودة ومقدرة فنية تحسب لصاحبها . كما نجد رواية أخرى للقالي في أماليه تحمل سمة قريبة مما سبق ، حيث تكون دالة على الرقة وإن كانت ـ كما تقول الرواية ـ خاصة بغرض بعينه لدى الشاعر نفسه . تقول رواية « القالي » : « . . . قال مهلهل بن ربيعة ، ومهلهل لقب ، وإنما سمى ملهلا بقوله :

لما توعر في الغبار هجينهم
هلهلت أثأر جابرا أو صنبلا

ثم يقول « وقرأت . . إنما سمى مهلهلا لأنه أول من أرَقَّ المراثي »(٨٦) . ومازال معنا نص أكثر وضوحا وانفساحا ، يقول « المرزباني » : « قال [يعني ابن الأعرابي] : المهلهل مأخوذ من الهلهلة ، وهي رقة نسج الثوب ، والمهلهل المرقق للشعر ، وإنما سمى مهلهلا ، لأنه أول من رقق الشعر ، وتجنب الكلام الغريب الوحشي »(٨٧) .

ومع إدراكنا لعقم محاولة اللجوء إلى معاجم اللغة لغيبة الجانب التطوري للدلالة ، فإن مادة « هلل وهلهل » تحمل دلالتين : الرقة المعيبة إذا قرنت بالثوب ، والرقة بمعناها المطلق إذا جاءت وصفا للشعر . ولعل هذا ما أوقع اللبس بالمصطلح ، بل أوقع اللبس في عرض المادة نفسها واستخلاص دلالتها بالنسبة للمهلهل نفسه ؛ فهو ـ مرة ـ يحمد لأنه رقيق الشعر ـ بالمعنى العام ـ ومرة يذم ويوصف بالرداءة ؛ وذلك لعدم اهتمام المعاجم بما ذكرناه . جاء في المادة المشار إليها : « ثوب هل وهلهال ومهلهل : رقيق سخيف النسج ، وقد هلهل النساج الثوب إذا أرق نسجه وضعفه . . وثوب هلهل : رديء النسج ، قال النابغة :

أتاك بقول هلهل النسج كاذب
ولم يأت بالحق الذي هو ناصع»

ثم انظر إلى هذا التداخل والاضطراب في بقية القول « . . وشعر هلهل : رقيق ، ومهلهل اسم شاعر ، سمى بذلك لرداءة شعره ، وقيل : لأنه أول من أرق الشعر . . »(٨٨) .

* متين الشعر ـ شديد الأسر

بين هذين المصطلحين ـ كما سيتضح ـ صلة حميمة ، فكلاهما يستقى دلالته من الرمح في تمام استوائه ، ومن السهم في كمال صنعته ، وهما ـ كما في النصوص التالية ـ يجتمعان ويفترقان .

يرد « متين الشعر » منفردا في قول « ابن سلام » عن الحطيئة : « متين الشعر شرود القافية » . ثم ترد أبيات لكعب بن زهير يصف فيها شعر الحطيئة ـ أو قوافيه ـ منها قوله :

فمن للقوافي شانها من يحوكها
إذا ما ثوى كعب وفوز جرول

يثقفها حتى تلين متونها
فيقصر عنها كل ما يتمثل(٨٩)

إن مصطلح « متين الشعر » يفسره قول « كعب » :

يثقفها حتى تلين متونها .

ونعتمد على شرح الشيخ محقق « الطبقات » في قوله : « التثقيف للرماح : أن يسوى بالثقاف ؛ وهي خشبة صلبة في طرفها خرق يتسع للرمح أو القوس ، فيدخل فيها حتى يقوم ويلين . والمتون جمع متن : وهو جنب الظهر ، ومتن الرمح والسهم وسطهما . يقول إنه يجود صنعة الشعر حتى يستوى فلا يبقى فيه عوج ولا تعقيد »(٩٠) . ويتضح ـ مما سبق ـ أن المصطلح يعني التنقيح والتجويد ، أو على حسب قول الجاحظ : « نتاج التحبير والتفكير » . ولنتذكر بيتي « سويد » اللذين عرضنا لهما في موضع سابق :

أبيت بأبواب القوافي كأنما
أصادى بها سربا من الوحش نزعا
وجشمني خوف ابن عفان ردها
فثقفتها حولا حريدا ومربعا

ويستعير المصطلح من الثوب صفات جودته وعلامة تمامه كما في قوله :

فمن للقوافي شانها من يحوكها

و « حاك الثوب يحوكه : نسجه . يريد نسج الشعر وتجويده »(٩١) .

وينتج عن التجويد والتنقيح سيرورة الشعر ـ أو القوافي . وذهابه كل مذهب ، وتنقله على كل لسان . ومن هنا جاء في أول القول « وكان الحطيئة متين الشعر شرود القافية » . والقافية الشرود تستقى دلالتها من البيئة الرعوية ، فيما يتصل بالبعير حين يشرد « ويبعد الذهاب في الأرض » . والمقصود بالقافية ـ كما هو معروف ـ الشعر . ولعلنا نتذكر قول ذي الرمة السابق : « لقد قلت أبياتا إن لها لعروضا ، وإن لها لمرادا . . بعيدا » . والمراد : « الموضع الذي تذهب فيه وتجيء من قولهم : رادت الدواب ترود : ذهبت وجاءت في المرعى . والعروض : الطريق »(٩٢) . ويقول « الفرزدق » :

إذا ما قلت قافية شرودا
. . . .

وتتصل متانة الشعر بشدة الأسر في قول « ابن سلام » : « فأما الشماخ فكان شديد متون الشعر ، أشد أسر كلام من لبيد . . »(٩٣) . إن شدة الأسر ذات وشائج بمتانة الشعر ؛ فإذا كانت الأخيرة تستمد دلالتها ـ كما سبق ـ من تثقيف الرمح حتى يحسن صنعة طولا وعرضا « فلا يبقى فيه عوج ولا تعقيد » فكذلك شدة الأسر تعني تماسك الشعر ، واستواء صنعته وتناسق تركيبه . ولا يخلو المصطلح « شديد الأسر » من ملامسة الاقتراض من مصطلحات الثياب ـ كما مر في « ديباجة الشعر » ـ فمن معاني الأسر : « الشد والعصب » ، وأسر الكلام بناؤه وتركيبه ؛ يعني أنه غير مسترخ ولا ضعيف متخالف »(٩٤) . وليس مصادفة أن يلمس المصطلح « متين الشعر » هذا الجانب أيضا ، كما مر في البيتين :

فمن للقوافى شانها من يحوكها
إذا ماثوى كعب وفوز جرول
يثقفها حتى تلين متونها
فيقصر عنها كل ما يتمثل

وينفرد المصطلح « شديد الأسر » بالذكر فى قول « ابن سلام » ، عن عبد الله بن قيس الرقيات : « كان أشد قريش أسر شعر فى الإسلام »(٩٥) . ويجىء المصطلح مثيرا لبعض اللبس فى قول ابن سلام عن مزاحم بن الحارث العقيل : « . . . وكان شديد أسر الشعر حلوه ، وكان مع رقة شعره صعب الشعر . . »(٩٦) . ويمكن ـ إزالة للبس ـ أن تكون الجملة الثانية ؛ وهى مبدوءة بما يشبه الاستدراك ـ « وكان مع رقة شعره . . » ـ مفسرة للحلاوة التى قد تتصادم مع مفهوم الأسر ، ويكون المقصود أن رقة شعره ـ أو حلاوته ـ لا تذهب بصلابة بنائه وشدة متانته .

* * *

ونعرض الآن إلى عدد من قضايا النقد التى تشكلت أصولها الأولى فى طبقات ابن سلام ، وهى بما اكتسبته ـ فى مسارها النقدى ـ من تفرد دلالة ، وتميز مصطلح ، تظل مدينة إلى تلك البواكير الأولى عند ابن سلام .

• قضية « الطبع والتكلف »

تتضح معالم القضية من جملة نصوص متفرقة ، وترد فى مواضع مختلفة . لقد عرضنا ـ منذ قليل ـ إلى أبيات « كعب بن زهير » وهو يذكر فيها « الحطيئة » فيمايشبه تقارض الثناء بينهما ، وجاء منها هذا البيت الذى أجلنا تقديمه لمكانه هنا فى قضية الطبع والتكلف ، وهو :

كفيتك لا تلقى من الناس واحدا
تنخل منها مثل ما يتنخل

ونذكر ـ كذلك ـ بيتا لـ « مزرد » يعترض على هذه الأبيات التى يعلى فيها كعب من شأنه وشأن الحطيئة ؛ فيقول :

فإن تخشبا أخشب وإن تتنخلا
وإن كنت أفتى منكما أتنخل(٩٧)

إن « التنخل » فى بيت « كعب » يقابل « التخشب » فى بيت « مزرد » . وهو فى بيت « كعب » متصل ببيته التالى الذى ناقشناه من قبل :

يثقفها حتى تلين متونها
فيقصر عنها كل ما يتمثل

أى تجويد الشعر وتنقيحه . فالتنخل يعنى الانتقاء والاختيار والاصطفاء ، وما كان « من نتاج التحبير والتفكير » . ويكون بيت « مزرد » بما يحمل من تحد على الرغم من أنه ـ كما يقول ـ « وإن كنت أفتى منكما » ، مشيرا إلى قدرته على « التنخل » ـ مثلهما ـ وقدرته على أن يخشب إن يخشبا ؛ أى يقول الشعر من غير حاجة إلى تنقيح ومراجعة ؛ فتنثال قوافيه طبعا وطبيعة . و « خشب الشعر يخشبه : أى أمره كما يجيئه ؛ لم يتأنق فيه ، ولم يتعمل فيه ، ولم يحكمه ولم يجوده »(٩٨) . ومن نصوص تالية يترادف مفهوم « الطبع » ومفهوم « القريحة » وهى ـ كما يذكر المحقق ـ « خالص الطبيعة التى جبل عليها وجوهرها الصافى غير المشوب ؛ يعنى استنباط الشعر بجودة الطبع »(٩٩) .

ومن المعروف فى مسار النقد العربى ميله إلى « الطبع » ـ على الرغم من مخاطره ـ اتقاء للسرف فى الصنعة أو « التكلف » . وسوف يرد اقتران الإعجاب بمن يقولون الشعر « عفو الخاطر » مع ما يدفعه ذلك من اختلاف جودتهم الفنية ؛ فابن سلام يقارن بين « أوس » و« النابغة الجعدى » فيقول : « . . . ولم يكن أوس إلى النابغة فى قريحة الشعر ، وكان النابغة فوقه . . »(١٠٠) . وكما قلنا فإن شعره ستضطرب درجات جودته ، كما يقول ابن سلام ذاكرا قول الفرزدق وهو يعيب النابغة لذلك . ولكنه فى الوقت ذاته يذكر إعجاب الأصمعى بشعره لبعده ـ كما أسلفنا ـ عن مخاطر الاختيار والانتقاء على حسب مفهوم الأصمعى وأضرابه . يقول ابن سلام : « وكان النابغة الجعدى مختلف الشعر . . . ، فقال الفرزدق : مثله مثل صاحب الخلقان : ترى عنده ثوب عصب وثوب خز ، وإلى جنبه سمل كساء . وكان الأصمعى يمدحه بهذا وينسبه إلى قلة التكلف »(١٠١) .

ومثل « الأصمعى » نجد « أبا عمرو بن العلاء » يمتدح « الأعشى » لمثل ذلك . يقول « ابن سلام » : وكان أبو الخطاب الأخفش مستهترا به يقدمه . وكان أبو عمرو بن العلاء يقول : « مثله مثل البازى ، يضرب كبير الطير وصغيره »(١٠٢) . يعنى أنه « يصطاد الجيد والردىء لا يبالى »(١٠٣) . وتظل القريحة ـ أو الطبع ـ حكما ترضى حكومته فيما يتقدم به شاعر على سواه ؛ يقول ابن سلام :

« فخداش شاعر ، . . . هو أشعر قريحة الشعر من لبيد » . ثم يتبع قوله فيما يشبه الإنكار « . . . وأبى الناس إلا تقدمة لبيد »(١٠٤) . ويقول : « الكميت بن معروف أشعرهم قريحة »(١٠٥) . ويأتى ذكر « التكلف » صريحا حين يعرض « ابن سلام » لمن احتج للنابغة الذبيانى ، وقدمه على غيره من شعراء طبقته ، بسبب خلوص شعره من « التكلف » ، فيقول : « وقال من احتج للنابغة : . . . كأن شعره كلام ليس فيه تكلف »(١٠٦) .

وتقلب مدلول « الطبع والتكلف » متخذا طريقه فى النقد قدما ، ومتبعا طرائق زادت عددا ؛ فهو بين إجمال ـ كما عند الجاحظ ـ فى مثل قوله : « . . . . وخرج من سماجة الاستكراه ، وسلم من فساد التكلف » . وفى مثل قوله : « أعفى المستمع من كد التكلف » . وكما فى ثلاثيته المعروفة عن « الغريزة » و« البيئة » و « العرق » . أو بين تفصيل كما عند ابن قتيبة وابن رشيق وسواهما حيث تشابك « التكلف » مع « المصنوع » . ونشير ـ فى نهاية الأمر ـ إلى ماركزه « المرزوقى » فى تفرقته بين الجانبين قائلا : « . . . والفرق بينهما أن الدواعى إذا قامت فى النفوس ، وحركت القرائح ، أعملت القلوب . وإذا جاشت العقول بمكنون « ودائعها » . . نبعت المعانى ودرت أخلافها . . . وذلك هو الذى يسمى [المطبوع] . ومتى جعل زمام الاختيار بين التعمل والتكلف ، عاد الطبع مستخدما متملكا ، وأقبلت الأفكار تستحمله أثقالها . . فجاء مؤداه وأثر التكلف يلوح على صفحاته ، وذلك هو « المصنوع »(١٠٧) .

* قضية «عمود الشعر»

وتتشكل من جملة نصوص تالية أهم الأصول الأولى لمفهوم «عمود الشعر» . وهى ترد ــ عند ابن سلام ــ مبرأة من تلك التعقيدات التى نلحظها حينما نصل إلى «المرزوقى» فى تقنيناته ــ الصارمة والغامضة ــ كما هو معروف .

ويتضح بضرب من المقارنة المجملة تشكل ملامح «عمود الشعر» من خلال ملاحظات نقدية ، تحدد ما يتميز به شاعر عن سواه من خصائص فنية . وترد تلك الملاحظات ــ كما سيلى ــ فى حديث «ابن سلام» عن «زهير» و«النابغة» و«الأعشى» ، وقد يشركهم امرؤ القيس فى ملمح أو ملمحين ، كما فى قول «ابن سلام» : «فاحتج لامرىء القيس من يقدمه قال : .... سبق العرب إلى أشياء ابتدعها ، واستحسنها العرب ... : استيقاف صحبه ... ورقة النسيب ، وقرب المأخذ ، وشبه النساء بالظباء والبيض ، وشبه الخيل بالعقبان والعصى ، .... وأجاد فى التشبيه»[108] .

ويقول «ابن سلام» عن «زهير» : «وقال أهل النظر : كان زهير أحصفهم شعرا ، وأبعدهم من سخف ، وأجمعهم لكثير من المعنى فى قليل من المنطق .. وأكثرهم أمثالا فى شعره» ثم يضيف الرواية المشهورة التالية ؛ وفيها تنضاف ملامح أخرى لأصول «عمود الشعر» . يقول : «عن ابن عباس قال ، قال لى عمر : أنشدنى لأشعر شعرائكم . قلت : من هو يا أمير المؤمنين ؟ قال : زهير . قلت : وكان كذلك ؟ قال : كان لا يعاظل بين الكلام ، ولا يتبع وحشيه ، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه » .

ويقول «ابن سلام» عن «النابغة» : « وقال من احتج للنابغة : كان أحسنهم ديباجة شعر ، وأكثرهم رونق كلام ، وأجزلهم بيتا ، كان شعره كلام ليس فيه تكلف .. »[109] .

ويقول «ابن سلام» عن «الأعشى» : «وقال أصحاب الأعشى : هو أكثرهم عروضا ، وأذهبهم فى فنون الشعر ، وأكثرهم طويلة جيدة ، وأكثرهم مدحا وهجاء وفخرا ووصفا .. ولم يكن له مع ذلك بيت نادر على أفواه الناس كأبيات أصحابه»[110] .

وواضح ــ مما تقدم ــ تجمع عدد من «المواصفات» ستمثل ــ كما سيلى ــ ما استقرت عليه معايير «عمود الشعر» وهى :

ديباجة الشعر ــ رونق الكلام ــ حصافة القول وبعده عن السخف ــ البعد عن التكلف ــ تجنب المعاظلة فى الكلام ــ ترك الحوشى من اللفظ ــ كثرة فنون الشعر ــ مدح الرجل بما هو فيه ــ قرب المأخذ ــ جودة التشبيه ــ جزالة البيت ــ البيت النادر ــ البيت المثل .

ونعرض ــ الآن ــ لعناصر عمود الشعر ، كما اتضحت معالمها عند «الآمدى» ؛ وهى تأتى ــ عنده ــ بطريق السلب مرة ؛ أو بطريق الإيجاب مرة أخرى ؛ وكأنه يحتذى الصورة نفسها كما مر فى النصوص السابقة .

يقول «الآمدى» عن صاحبه «البحترى» : «وكان يتجنب التعقيد ، ومستكره الألفاظ ، ووحشى الكلام ... وليس الشعر .. إلا حسن التأتى وقرب المأخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ فى مواضعها» . ويقول : «وحسن التأليف وبراعة اللفظ تزيد المعنى بهاء وحسنا ورونقا» . ثم يقول عن صاحبه البحترى معجبا به : «ذلك مذهب البحترى ، ولهذا قال الناس : لشعره ديباجة .. وعلى مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف» . ويقول فى نهاية المطاف : «ووجدت أكثر أصحاب أبى تمام لا يدفعون البحترى عن حلو اللفظ ، وجودة الوصف وحسن الديباجة»[111] .

ويأتى «الجرجانى» وقد أفاد من ملاحظات «الآمدى» ؛ فتتحدد فى وساطته معايير التفاضل بين شاعر وسواه ؛ وهذه المعايير تشكل فى الوقت ذاته «عمود الشعر» . فيقول : «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب ، وبده فأغزر ، ولمن كثرت سوائر أمثاله ، وشوارد أبياته .. »[112] .

وقد اكتملت جوانب نظرية «عمود الشعر» فى مقدمة شرح «المرزوقى» لحماسة أبى تمام ، مفيدا من كتابات السابقين عليه ، مع إضافات تكمل عناصر «عمود الشعر» ، ومع استغناء عن بعض الشروط التى أدخلها تحت عناصر متولدة من غيرها . وقد استقرت تلك المعايير عنده فى سبعة شروط هى :

١ - شرف المعنى وصحته .
٢ - جزالة اللفظ واستقامته .
٣ - الإصابة فى الوصف .
٤ - المقاربة فى التشبيه .
٥ - التحام أجزاء النظم .
٦ - مناسبة المستعار منه للمستعار له .
٧ - مشاكلة اللفظ للمعنى .

ولا حاجة لعرض تفصيلات شرائطه ؛ فهى مشهورة متداولة . ونشير ــ مسرعين ــ إلى ما يذكره أصحاب عمود الشعر كمثال لمخالفة معيار «صحة المعنى» ؛ الذى من شرائطه ألا يقع الشاعر فى خطأ تاريخى ، ويذكرون لذلك بيت «زهير» :

فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم
كأحمر عاد ثم ترضع فتفطم

وحجتهم أن المشئوم هو «قدار» أحمر ثمود لا عاد . ونعلم ما قيل فى الرد عليهم بأن العرب تطلق على القبيلتين معا عادا الأولى وعادا الثانية . نذكر أن البيت نفسه يذكره «ابن سلام» فى معرض اعتذاره عن خطأ وقع فيه امرؤ القيس ، فيقول : وقوله :

إذا ما الثريا فى السماء تعرضت
تعرض أثناء الوشاح المفصل

.. فأنكر قوم قوله : «إذا ما الثريا فى السماء تعرضت» ، وقالوا : الثريا لا تعرض . وقال بعض العلماء عنى الجوزاء . وقد تفعل العرب بعض ذلك ، قال زهير :

فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم
كأحمر عاد ثم ترضع فتفطم[113]

*** الموازنة**

يعرض «ابن سلام» عددا من الروايات المومئة إلى ذلك الميل الغرزى للموازنة أو المفاضلة بين الشعراء . ومن سياقها العام نلحظ أنها تدور فى إطار انطباعات تأثرية مطلقة . ومن المعروف أن تلك الموازنات قد امتد خطرها حين أفرغ لها «الآمدى» كتابه الموسوم باسمها : الموازنة .

ومن مساق ما يرويه «ابن سلام» نراه حيدىَّ النظرة إلى هذا السبيل ؛ فهو يكتفى بعرض ما قيل حول الموازنة أو تفضيل شاعر على سواه ، أو يكتفى بذكر حجج كل فريق ، كقوله : «أخبرنى يونس بن حبيب : أن علماء البصرة كانوا يقدمون امرأ القيس . . . ، وأهل الكوفة كانوا يقدمون الأعشى ، وأن أهل الحجاز . . كانوا يقدمون زهيرا والنابغة . . . » . ثم يذكر ابن سلام حجج المفضلين « . . . فاحتج لامرىء القيس من يقدمه قال . . . ، وقال من احتج للنابغة . . . . . »[114] .

وتتناثر كثير من الروايات المعروفة عن «أشعر الناس» ، وتكون خطورتها حين يتولى زمامها الشعراء أنفسهم . وقد يبدو من خلال الموازنة أنها وليدة إعجاب وقتى ببيت أو بيتين مما يجعل تعميم الحكم أمرا بالغ الخطورة . كما فى قول ابن سلام : « . . . سمعت قائلا يقول للفرزدق : من أشعر الناس يا أبا فراس ؟ قال : ذو القروح ، يعنى امرأ القيس . قال : حين يقول ماذا ؟ قال : حين يقول :

وقاهم جدهم ببنى أبيهم
وبالأشقين ما كان العقاب
وأفلتهن علباء جريضا
ولو أدركنه صفر الوطاب»[115]

وقد ترد الموازنة من منطلق تنوع الأغراض ؛ وهو مزلق لا تخفى مخاطره أيضا كهذه الرواية التى نجتزىء منها بما يلى : « . . . فقلت فجرير والفرزدق ؟ قال : كان جرير يحسن ضروبا من الشعر لا يحسنها الفرزدق . وفضل جريرا عليه»[116] .

وقد تضيق حدود الموازنة ، فتدور حول أحسنهم فى وصف شىء بعينه . يقول ابن سلام : «أخبرنى يونس بن حبيب ، قال ، قال ذو الرمة : من أحسن الناس وصفا للمطر ؟ فذكروا قول عبيد «أو أوس» :

دان مسف فويق الأرض هيدبه
يكاد يدفعه من قام بالراح
فمن بنجوته كمن بمحفله
والمستكن كمن يمشى بقرواح

وذكروا قول عبد بنى الحسحاس :

نعمت به ظنا وأيقنت أنه
يحط الوعول والصخور الرواسيا
وما حركته الريح حتى ظننته
بحرة ليلى أو بنخلة ثاويا
فدرّ على الأنهاء أول مزنة
فعن طويلا يسكب الماء ساجيا

ركام يسح الماء عن كل فيقة
ويغدر فى القيعان رنقا وصافيا

. . . .

فقال ذو الرمة : بل قول امرىء القيس أجود حيث يقول :

ديمة هطلاء فيها وطف
طبق الأرض تحرى وتدر
وترى الضب خفيفا ماهرا
ثانيا برثنه ما ينعفر
وترى الشجراء فى ريقها
كرءوس قطعت فيها الخمر
ساعة ثم انتحاها وابل
ساقط الأكناف واه منهمر»[117]

من الواضح أنه لا معنى للموازنة ؛ فلكل وجهة هو موليها ، وهو فيها يتملك سمات متميزة لا تتصادم مع سواه ، ويتفرد بخصائص منفردة لا تتناقض مع غيره . فأولها يتفرد بخصيصة اللمح الخاطف للخاطرة الشعرية ، ويتميز بعبقرية الصوغ اللغوى المتوحد فى زمنية الحركة المتعاقبة ، مع فطنة بالغة فى التقاط مكونات الصورة الحركية ، وتشكيلها فى معطى جمالى ملحوظ ؛ أما الآخران فصاحب كل منهما يرسم صورة فى أناة وتمهل ، ويجهد فى تلوين خطوطها ، وتشكيل ألوانها ، ويتابع ــ متمهلا ــ عددا من المشاهد البصرية ، ويعمد إلى صوغها فى حشد تصويرى بواسطة مشابه تجسيدية متعددة .

ومن اللافت للنظر أن «ابن سلام» يذكر روايتين كانتا كفيلتين بإغلاق هذا الباب العسر ، ولكنه ــ كعادته ــ آثر أن يسوقها سوقا مطلقا . تقول الرواية الأولى : «وشهدت خلفا ، فقيل له : من أشعر الناس ؟ فقال : ما ننتهى إلى واحد يجتمع عليه ، كما لا يجتمع على أشجع الناس وأخطب الناس ، وأجمل الناس . . . »[118] . وتقول الثانية : «وروى . . . عن يونس ، أنه قال : الشعر كالشراء والشجاعة والجمال ، لا ينتهى منه إلى غاية» .

وكان على النقد أن ينتظر زمنا طويلا حتى يأتى «حازم القرطاجنى» ليفصل ويعلل ويشرح ؛ وهو فى ذلك كله كأنه يفيد من نصى ابن سلام السابقين . يقول فى نصه الوضىء : «إن المفاضلة بين الشعراء لا يمكن تحقيقها ؛ إذ الشعر يختلف فى نفسه بحسب اختلاف أنماطه وطرقه ، ويختلف بحسب اختلاف الأزمان ، وما يوجد فيها مما شأن القول الشعرى أن يتعلق به ؛ ويختلف بحسب اختلاف الأمكنة وما يوجد فيها مما شأنه أن يوصف ؛ ويختلف بحسب الأحوال وما تصلح له فيها يليق بها وما تحمل عليه ؛ ويختلف بحسب اختلاف الأشياء فيما يليق بها من الأوصاف والمعانى . . »[119] .

*** القصيدة**

وقبل أن نفرغ مما نحن فيه ، وما قدمناه ــ موجزين ــ عن بواكير المصطلح النقدى ، فإننا نشير ــ على عجل ــ إلى اضطراب مصطلح «القصيدة» عند «ابن سلام».وهو يرد ــ منفردا ــ عن سواه ــ مما سيل ــ فى موضعين . ولا يشغلنا انسياقه فيما لا ثبت فيه ، ولا حاجة

له في اتباعه ؛ وقد دفعه ذلك إلى تناقض الروايتين حول أولية من «قصد القصائد» ، وإنما يهمنا بيان ذلك التداخل .

إنه يذكر في نصه الأول قوله : «ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته ، وإنما قصدت القصائد ، وطول الشعر على عهد عبد المطلب ، وهاشم بن عبد مناف»(١٢٠) . ويقول في نصه الآخر : «وكان أول من قصد القصائد ، وذكر الوقائع ، المهلهل بن ربيعة التغلبي في قتل أخيه كليب بن وائل»(١٢١) .

ولا يهمنا ـ كما قلنا ـ اضطراب الروايتين ، وفقد الاطمئنان إلى صحتهما . وإنما يهمنا أن هناك تفرقة بين مصطلح «الأبيات» ومصطلح «القصيدة» ؛ وكان واضحا ـ كما جاء في موضع آخر مما سبق ـ التفرقة بين «الرجز» والقصيدة في قول «هشام» للفرزدق : « . . . أنا راجز وهو يقصّد ، والرجز لا يقوم للقصيد في الهجاء . . . » .

ولكن «ابن سلام» في عدد من نصوصه التالية ، يستخدم «كلمة» مرادفة لمصطلح «قصيدة» ، ونجد ذلك في أكثر من موضع مما يلي ؛ وإن كنا نذكر أنه قد أطلق «الكلام» على «الشعر» في حديثه عن «طرفة» و «عبيد» حين قال : « . . . فلما قل كلامهما ، حمل عليهما حمل كثير» . ولكن السؤال ظل قائما : متى تصبح «الأبيات» قصيدة ؟ وهل يكون قوله : «طُوّل الشعر» توضيحاً أو تفسيراً لقوله «قصدت القصائد» ؟ ويرد سؤال آخر : ما الفرق بين مصطلح «قصيدة» ومصطلح «قصيدة طويلة» ؟ ولا تساعدنا النصوص الشعرية التي تتعرض لما أطلق عليه «ابن سلام» «قصيدة» مرة ، وقصيدة طويلة مرة أخرى ؛ لأن كلا من تلك النصوص يتميز بطول ملحوظ .

إن «ابن سلام» يذكر ـ كما سيلي ـ ما يؤكد ذلك الاضطراب الواضح ، فهو يأتي بأربعة أبيات يقدمها بقوله : «وكعب بن مالك ، شاعر مجيد ، قال في يوم أُحُد كلمة :

فجئنا إلى موج من البحر وسطه
أحابيش منهم حاسر ومقنع
ثلاثة آلاف ونحن نصية
ثلاث مئين إن كثرنا وأربع
فراحوا سراعا موجفين كأنهم
جهام هراقت ماءه الريح مقلع
ورحنا وأخرانا تطانا كأننا
أسود على لحم ببيشة ظلع(١٢٢)

ويستخدم « ابن سلام » مصطلح « كلمة » في حديثه عن الشاعر نفسه ، ويذكر هذه المرة خمسة أبيات فيقول : « . . . وقال بعد ذلك في كلمة أيضا . . . » وأولها :

قضينا من تهامة كل ريب
وخيبر ثم أجمعنا السيوفا

وآخرها :

نردى اللات والعزى وودا
ونسلبها القلائد والشنوفا

ويذكر «ابن سلام» «عمرو بن شأس» ، ثم يقول : «فقال عمرو في كلمة له » (ذكر منها خمسة أبيات) على حين يذكر «القالي» سبعة أبيات [جـ ٢ ص ٢١١] تواردا على خمسة ، وزاد القالي بيتين ، وقد ذكرها ابن قتيبة كذلك ، [جـ ١ ص ٤٣٢] .

وتتعدد نماذج لما قلناه . ويهمنا ـ فحسب ـ بيان صعوبة التفرقة بين «الكلمة» أو «الأبيات» أو «القصيدة» ؛ وإن كنا نميل على حسب استقراء النصوص إلى أن «ابن سلام» يجعل الترادف واضحا بين الكلمة والقصيدة ، ولكنه يعود خالطا بين ما يطلق عليه «كلمة» وما يطلق عليه «كلمة طويلة » . ومعرفتنا بتلك النماذج الشعرية التي يذكر «ابن سلام» بعضا منها لا تجعلنا نطمئن إلى تفرقته بين « كلمة » و« كلمة طويلة» ؛ فعلى سبيل المثال ، نجده مرة يقول : «ومن شعره ـ يقصد حسان بن ثابت ـ الرائع الجيد ما مدح به بني جفنة من غسان ؛ ملوك الشام في كلمة»(١٢٣) . وبعد أن يذكر خمسة أبيات يقول : «وقال في الكلمة الأخرى الطويلة» . وحين يذكر «الحويدرة» يقول : «وهو شاعر ، وهو يقول في كلمة له طويلة»(١٢٤) . ويتكرر ذلك في حديثه عن «النابغة الجعدي» ، وعن «أبي الصلت» ، وعن «السموأل» ، وعن «كعب بن الأشرف» ، وعن «شريح بن عمران» ، وسواهم .

وهو ـ كذلك ـ يصنع فيما يطلق عليه «قصيدة» ، وما يطلق عليه «قصيدة طويلة» . يقول : «أنشدني . . لجرير :

إنا لنعلم ما أبوك بحاجب
فالحق بأصلك من بني دهمان

ثم يعلق قائلا : «وهي قصيدة . . .» . وهو إذ يذكر بعد ذلك قول جرير للأخطل :

رشتك مجاشع سكرا بفلس
فلا تهنيك رشوة من رشاكا(١٢٥)

فإنه يعلق ـ هذه المرة ـ قائلا : «وهي قصيدة طويلة» .

ومهما يكن من أمر فإن ذلك لا يمثل ملحظا مؤثرا ، أو اصطلاحا مضللا ، وإنما يظل ذلك كله في إطار استخدام لغوى تتبادل فيه الكلمات مواقعها .

الهوامش

(١) طبقات فحول الشعر تحقيق محمود محمد شاكر مطبعة المدني سنة ١٩٧٤ القاهرة .

(٢) هامش ، ص٤ .

(٣) طبقات فحول الشعراء ص ٧ .

(٤) ، (٥) نفسه صفحات ٦١ ، ٤٧ .
(٦) الأمالي ج٣ .
(٧) ، (٨) طبقات ، ص ٢٢٣ ، ص ٥ .
(٩) الشعر والشعراء ج٢ ص ٦٩٣ .
(١٠)/(١١) ، (١٢) ، (١٣) ، (١٤) ، (١٥) ، (١٦) طبقات ، ص ٧ ، ٦ ، ٢٦ ، ٧ ، ٢٤٤ ، ٤٧ ، ١٤ .
(١٧) الموشح ص ٣٠٨ .
(١٨) ، (١٩) ، (٢٠) ، (٢١) (٢٢) ، (٢٣) ، (٢٤) ، (٢٥) ، (٢٦) ، (٢٧) ، (٢٨) ، (٢٩) ، (٣٠) ، (٣١)/(٣٢) طبقات الصفحات ٥٩ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ١٠ ، ١٣ ، ٤ ، ٧ ، ٢٣ ، ٢٤٧ ، ٤٦ ، ٢٥٠ ، ٤٣٥ ، ٥٥٧ ، ٥٥٤ .
(٣٣)/(٣٤)/(٣٥)/(٣٦) الموشح ، صفحات ١٧١ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٧٥ .
(٣٧)/(٣٨) ، (٣٩) الطبقات ص ٥٨ ، ٥٨ ، ٥٩ .
(٤٠) المثل السائر ج ٣ .
(٤١)/(٤٢) ، (٤٣) ، (٤٤)/(٤٥) ، (٤٦) ، (٤٧) ، (٤٨) ، (٤٩) ، (٥٠) الطبقات الصفحات ٢٣ ، ٢٤ ، ٦٩ ، ٥٢ ، ٦٤ ، ٥١ ، ٩٧ ، ١٣٨ ، ١٣٨ ، ١٤٧
(٥١) ، (٥٢) الموشح ص ١١٩ ، ١٠٣ .
(٥٣) ، (٥٤) ، (٥٥) ، (٥٦) الطبقات الصفحات ٢٥ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ٥٥٢ .
(٥٧) ، (٥٨) ، (٥٩) الموشح ، ص ٢٧٣ ، ٢٧٤ ، ٤٣٤ .
(٦٠) الشعر والشعراء ص ٥٤١ .
(٦١) الطبقات ص ٥٥٦ .
(٦٢) نفسه ص ٣٦١ .
(٦٣) الموشح ص ١٨٥ .
(٦٤) نفسه ص ١٨٦ .
(٦٥) البيان والتبيين ح ٢ ص ٩ .
(٦٦) الطبقات ص ١٦٠ .
(٦٧) ، (٦٨) ، (٦٩) ، (٧٠) ، (٧١) ، (٧٢) ، (٧٣) الصفحات ٢٧٥ ، ٣٧٥ ، ٣٧٥ ، ١٢٥ ، ١٢٦ ، ١٨٥ ، ١٥٥ .
(٧٤) البيان والتبيين ح ٢ ص ٩ .
(٧٥) الطبقات ص ١٦٠ .
(٧٦) الأغاني ح ٩١ ص ١٥٧ .
(٧٧) الطبقات ص ٦٩٣ .
(٧٨) الموشح ص ٥٠٠ .
(٧٩) الطبقات ص ١٣٥ .
(٨٠) هامش ص ١٣٥ .
(٨١) نفسه ص ٥٦ .
(٨٢) هامش ص ٥٦ .

وجاء في اللسان .. الدبج : النقش والتزيين .. والديباج : ضرب من الثياب ، .. طيلسان مدبج .. هو الذي زينت أطرافه بالديباج ، وما بالدار دبيج بالكسر والتشديد ، أي ما بها من أحد . وهو في ذلك لا يستعمل إلا في النفي ، قال ابن جني : هوفعيل من لفظ الديباج ومعناه ؛ ذلك أن الناس هم الذين يشون الأرض ، وبهم تحسن . وعلى أيديهم وبعمارتهم تجمل .
والديباجتان : الخذان .. وديباجة الوجه وديباجة : حسن بشرته . (مادة دبج)

(٨٣) هامش ص٥٦ ص٣٩ .
(٨٤) هامش ص٣٩ .
(٨٥) هامش ص٣٩ .
(٨٦) الأمالي ح٢ ص١٣٠ .
(٨٧) الموشح ص١٠٦ .
(٨٨) اللسان مادة هلل .
(٨٩) الطبقات هامش ص ١٠٤ .
(٩٠) الطبقات هامش ص ١٠٥ .
(٩١) الطبقات هامش ص ١٠٤ .
(٩٢) الطبقات هامش ص ٥٥٤ .
(٩٣) الطبقات ص ١٣٢ .
(٩٤) الطبقات هامش ص ١٣٢
(٩٥) الطبقات ص ٦٤٨ .
(٩٦) نفسه ص ٧٧٠ .
(٩٧) نفسه ص ١٠٥ .
(٩٨) الطبقات هامش ص ١٠٥ .
(٩٩) الطبقات هامش ص ١٢٦ .
(١٠٠) نفسه ص ١٢٥ .
(١٠١) نفسه ص ١٢٤ .
(١٠٢) نفسه ص ٦٦ .
(١٠٣) الطبقات هامش ص ٦٦ .
(١٠٤) نفسه ص ١١٤ .
(١٠٥) نفسه ص ١٩٥ .
(١٠٦) نفسه ص ٥٦ .
(١٠٧) شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ص ٦ .
(١٠٨) الطبقات ص ٥٥ .
(١٠٩) نفسه ص ٦٣ .
(١١٠) نفسه ص ٥٦ .
(١١١) الموازنة ص ٤١٣ .
(١١٢) الوساطة ص ٢١٠ .
(١١٣) الطبقات ص ٨٩ .
(١١٤) ، (١١٥) ، (١١٦) ، (١١٧) ، (١١٨) نفسه الصفحات ٥٢ ، ٥٢ ، ٣٧٤ ، ٩٢/٦٥ .
(١١٩) منهاج البلغاء ، ص ٢١٧ .
(١٢٠) ، (١٢١) ، (١٢٢) ، (١٢٣) ، (١٢٤) ، (١٢٥) الطبقات ، صفحات ٢٦ ، ٣٩ ، ٢٢٠ ، ٢١٨ ، ١٨٦ ، ٤٥٦ .

وثائق

كتاب العروض

للشيخ الإمام العالم أبى الحسن سعيد
ابن مسعدة الأخفش تغمده الله تعالى
برحمته وأسكنه فسيح جنته
بجاه سيدنا محمد صلى الله عليه وعلى آله
وصحبه أجمعين

كتاب العروض للأخفش

تحقيق ودراسة

سيد البحراوى

مراجعة

محمود مكى

مقدمة

لعثورى على هذه المخطوطة النادرة قصة طريفة أود أن أبدأ بها مع القارىء . لقد قضيت العام الجامعى ٨٤/ ١٩٨٥ فى مكتبات باريس ولندن أبحث عن مخطوطات العروض العربى ، علِّى أجد فيها ما يساعدنى على حل مجموعة من المشكلات المثارة فى مجال الدرس المعاصر لهذا العلم ، بعضها فنى صرف مثل قضية الأساس الكمى/كيفى للعروض العربى ، وبعضها يتعلق بالأصول المعرفية والمنهجية التى أقام عليها الخليل بن أحمد وتلاميذه هذا العلم .

ومن الطبيعى أن اهتمامى كان موجهاً إلى العثور على أقدم المخطوطات فى علم العروض . ولقد وجدت بالفعل بعض المخطوطات القديمة التى آمل أن أستطيع تقديمها إلى القارىء العربى فى أقرب وقت ممكن . ولكنى لم أعثر على أى مخطوطة تنتمى إلى تاريخ قبل القرن الرابع الهجرى . ومن ثم فقد بقى بيننا وبين عصر الخليل قرنان من الزمان .

وفى شهر فبراير ١٩٨٦ ، وقعت لى مصادفتان فى أسبوع واحد . فقد قرأت فى الصحف اليومية خبراً عن إعادة جرد وتصنيف المكتبة الأحمدية بطنطا . ولم أكن أعرف ، وقد عشت بجوار طنطا نحو ثلاثين عاماً ، أن بالمسجد الأحمدى مكتبة بها مخطوطات . وجاءت المصادفة الثانية حين وجدت إشارة فى كتاب الأستاذ محمد العلمى « العروض العربى ، دراسة فى التأسيس والاستدراك »[1] إلى أن ثمة مخطوطة للأخفش بعنوان « كتاب العروض » بالمكتبة الأحمدية بطنطا . فتوجهت إلى طنطا ووجدت صورة زنكوغرافية من المخطوطة فى مكتبة المعهد الأحمدى ، وليس بالمكتبة الأحمدية ، وبعد شهرين من الإجراءات الروتينية حصلت على صورة من المخطوطة .

***

قد لا يحتاج القارىء القريب من علم العروض إلى تفسير لاهتمامى البالغ بهذه المخطوطة . فأبو الحسن سعيد بن مسعدة (الأخفش الأوسط) قد توفى فى أوائل القرن الثالث الهجرى (إما ٢١١ أو ٢١٥ أو ٢٢١ هـ)[2] ؛ أى بعد وفاة الخليل بن أحمد بنحو نصف قرن ، وقد عاصره ، لأنه وإن كان تلميذ تلميذه سيبويه ، إلا أنه كان أسن من سيبويه . وقد شاع عن الأخفش أنه قد خالف سيبويه والخليل فى كثير من مسائل النحو ، والعروض ، وأشهر ما يشاع عنه أنه قد استدرك على الخليل وزناً سادس عشر هو المتدارك . وهذا يعنى أن أهمية كتاب الأخفش تكمن فى كونه أقرب مصدر فى العروض إلى الخليل الذى ضاع كتابه فى هذا الميدان ، بما يعنيه ذلك من إمكانية ـ تتاح لنا لأول مرة ـ لفهم الأصول الأولى لهذا العلم من واحد من مؤسسيه ، وخصوصاً أن الكتاب الذى نقدمه اليوم ، ليس كتابا فى العروض المعتاد كتلك الكتب التى تتناول بحور الشعر واحداً واحداً ، بل هو كتاب فيا يمكن أن نسميه أصول علم العروض .

ولعل استعراضنا لأبواب الكتاب التسعة يوضح ذلك ، وهى : باب الساكن والمتحرك . باب الثقيل والخفيف . باب الهجاء . باب مطموس . باب جمع المتحرك والساكن . باب تفسير الأصوات . باب تفسير العروض وكيف وضعت والاحتجاج على من خالف أبنية العرب . باب تغيير أول الكلمة وآخرها . باب ما يحتمله الشعر مما يكون فى الكلام ومما لا يكون فى الكلام .

فمن أسماء هذه الأبواب نستطيع أن ندرك أن الأخفش يقدم هنا الأساس الصوتى[٣] والمنهجى للعروض العربى . .

غير أن أهمية الكتاب تجاوز ذلك إلى أمر آخر مهم ، وهو أنه يضعنا فى قلب المعركة العلمية التى واكبت وضع العروض ، والقضايا الخلافية التى كانت مثارة ، وكان الأخفش علماً من أعلامها . ومن هذه الزاوية ، فإن الكتاب يقدم لنا ـ نحن المعاصرين ـ فائدة أكبر من الفائدة الأولى . لأننا من خلال هذه الخلافات ، نستطيع أن نستنتج الأسس المنهجية والمعرفية التى تحكمت فى واضعى العروض ، كما نستطيع أن نميز الثغرات التى وقعوا فيها . وهذا الأخير يحقق شرطاً جوهرياً للمعرفة العلمية المعاصرة بالتراث . فنحن لسنا عبّاداً له ولامقدسين ، بل نحن نسعى إلى الحقيقة العلمية التى تفيد واقعنا ومشكلاتنا المعاصرة ، شريطة أن تكون هذه الحقيقة علمية وموضوعية قدر الإمكان ، ودون أن نسقط عليها توجهاتنا وآراءنا . وهذا ما سنحاول الالتزام به فى دراستنا التالية ، التى تتناول ما جاء بالمخطوطة فى ضوء أهمية الكتاب التى أشرنا إليها سابقاً .

***

والمخطوطة التى بين أيدينا مخطوطة صغيرة الحجم ؛ إذ تتكون من أربع عشرة ورقة أو سبع وعشرين صفحة ؛ كل صفحة منها تتكون من خمسة عشر سطراً ، مكتوبة بخط نسخ جميل وواضح .

وعلى غلافها الخارجى :

كتاب العروض
للشيخ الإمام العالم أبى الحسن سعيد
بن مسعدة الأخفش تغمده الله تعالى
برحمته وأسكنه فسيح جنته
بجاه سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم
وعلى آله وصحبه وسلم

وأسفلها كتب : « العروض والقوافى . كامل ١٥ مسطرة » . ثم خاتم المكتبة الأحمدية . وأعلاها رقم ح/٣٨ عـ ٤٨٦٥ .

أما الصفحة الأولى فإنها تبدأ هكذا :

بسم الله الرحمن الرحيم

ربِّ يسِّر وأعن

الحمد لله رب العالمين وصلى الله وسلم على سيدنا محمد خاتم النبيين وعلى (آله وصحبه أجمعين . هذا كتاب ما يعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره . . . » .

وفى الصفحة الأخيرة : « وأجزنا فُل فى الضرب إذا كان قبله حرف لين على القياس ، لأنه إن جاز فى العروض فهو فى الضرب أجوز . والله أعلم . تم » . وفى الهامش : « انتهى من أول القوافى إلى آخرها » .

وبعد ذلك جاء بخط مختلف :

جمع أسما [ء] البحور فى قوله

طـويـل	مـديـد	والبـسـيـط	ووافـر	وكـامـل	أهـزاج	الأراجـيـز	أرمـل
سـريـع	سـريـع	والخـفـيـف	مـضـارع		ومـقـتـضـب	المـجـتـث قـرب	لتفضـل (؟)

والواضح من اختلاف الخط والخلل النحوى فى البيت الثانى أن هذا الجزء الأخير مضاف إلى المخطوطة وليس جزءاً منها ، بل جاء من قارىء على سبيل التسهيل كما هى طريقة الشروح والحواشى .

وليس فى المخطوطة أية إشارة إلى الناسخ أو تاريخ النسخ ، ولم نستطع أن نحدد بدقة فى أى عصر تم ، وإن كنا نظن أنه ليس موغلاً فى القدم . ففى الكتاب إشارة إلى التبريزى (المتوفى فى ٥٠٢ هـ) والعينى (القرن التاسع) . وفى المخطوطة أربع صفحات مطموسة نتيجة لتآكل أوراق أصل المخطوطة ، هى الصفحات ٤ ، ٥ ، ١٤ ، ١٥ ، وبعض كلماتها واضحة . ولكننا لم نستطع قراءة معظمها الأعم ؛ ولذلك فضلنا نشر المخطوطة بدونها إلى أن يتيسَّر لنا العثور على أصل المخطوطة .

أما فى التحقيق فقد التزمنا المنهج الذى يرى أن التحقيق هو محاولة الوصول إلى النص ذاته مقروءاً واضحاً دون تدخل . فلم نتدخل إلا نادراً وفى حدود وضع حرف أو كلمة زيادة حتى يتضح المعنى أو حتى يصح التركيب النحوى للجملة . ووضعنا كلامنا الزائد بين معقوفتين [.] . وكان تدخلنا الأساسى فى وضع علامات الترقيم وفى التقسيم إلى فقرات ، وهى منعدمة ـ تقريباً ـ فى المخطوطة وقد وضعنا خطاً مائلاً (/) عند نهاية كل صفحة من المخطوطة ، ووضعنا فى الهامش الأيمن ـ موازياً لها ـ رقم الصفحة المنتهية .

أما تخريج الشواهد الشعرية فقد أنجزنا معظمه ، وقليل منه لم نتوصل إلى معرفة قائله فأرجأناه حتى يتيسر لنا ذلك .

وقد ألحقنا بالنص المحقق فهارس بالشواهد والأعلام والمصطلحات .

***

بقيت بعد ذلك مشكلة وحيدة لم نستطع حسمها حسماً تاماً ؛ وهى التأكد من نسبة المخطوطة إلى الأخفش . فكما رأينا فى وصف صفحة الغلاف ، النسبة إليه واضحة لا لبس فيها . وفى كتب التراجم التى ترجمت للأخفش إشارات واضحة إلى أن للأخفش كتاباً فى العروض ، وبعضهم يثبت له كتابا ثانياً فى القوافى[4] ؛ ولكن ليست هناك أية إشارة إلى مكان وجود هذا الكتاب . وكثير من القضايا والآراء التى وردت فى هذه المخطوطة تتفق مع ما جاء فى كتابه عن القوافى ، وما روى عنه من آراء فى الكتب الأخرى[5] . ولكن المشكلة تأتى من أن هذه المخطوطة لا تذكر الوزن السادس عشر الذى قيل إن الأخفش تدارك به على الخليل .

ولهذه المشكلة عدة تفسيرات : فإما أن يكون هذا الكتاب جزءاً من كتاب أشمل ضاع جزؤه الآخر ، وإما أن يكون جزءاً من كتاب عن العروض والقوافى معاً ، وإما أن تكون نسبة الكتاب إلى الأخفش خطأ ، أو أن يكون ما شاع عن استدراك الأخفش غير صحيح .

وثمة من الأدلة ما يدعم الاحتمالين الثانى والرابع . ففى هامش الصفحة الأخيرة من المخطوطة ، رأينا عبارة : « انتهى من أول القوافى إلى آخرها » ؛ وربما يكون فى هذا إشارة إلى أن الجزء الخاص بالقوافى كان تالياً لهذا الجزء . كما أن صفحة الغلاف تحمل عبارة : « العروض والقوافى » ، ويبدو أنها بخط أمين المكتبة ، وربما يكون قد اعتمد على عنوان الكتاب ، الذى ربما يكون قد كان « كتاب العروض والقوافى » ، ثم تآكل جزء « القوافى » بقطع ورقة الغلاف . أما الاحتمال الرابع ، فيدعمه رأى عبد الحميد الراضى الذى يميل إلى عد وضع الأخفش لبحر المتدارك أسطورة زائفة[6] .

فإذا تبينا هذه الأدلة على هذين الاحتمالين أمكننا القول بأن المخطوطة صحيحة النسبة إلى الأخفش ، وقد تكون جزءاً من كتاب عن « العروض والقوافى » معاً. وعلى أية حال فنحن لا نعد هذا الرأى نهائياً ، بل سنتراجع عنه تراجعاً تاماً إذا ظهر ما ينفيه .

***

وأخيراً فقد أتاح لى اكتشاف هذه المخطوطة وتحقيقها ودراستها متعة عظيمة لأنى اعتقد أن فيها فائدة كبيرة لدارسى العروض والأصوات ، ربما تصل إلى حد إعادة الاكتشاف . كذلك أتاح لى هذا العمل متعة مصاحبة أستاذى الجليل الدكتور محمود على مكى فى أثناء مراجعته للتحقيق ، تلك المراجعة التى أفادنى ـ وأفاد القارىء بها الكثير . وأرجو أن يقبل أستاذى الكريم الدكتور شوقى ضيف الشكر على ما قدمه لى من معلومات كثيرة ومفيدة عن الأخفش .

هوامش

(١) صادر عن دار الثقافة بالدار البيضاء . المغرب ١٩٨٣ .

(٢) راجع عن الأخفش : كتاب الفهرست لابن النديم . تحقيق رضا.تجدد أخبار الأخفش المجاشعى .
وبروكلمان : تاريخ الأدب العربى ترجمة د. عبد الحليم النجار دار المعارف ط ٤ حـ٢ ص ١٥١ .
د. عبد السلام هارون : تحقيق « كتاب » سيبويه . الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٧ حـ ٢ ص ٤ .

(٣) ومن هذه الزاوية فهو مفيد جداً لعلماء الأصوات .

(٤) حقق هذا الكتاب عزة حسن . وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٠ .

(٥) راجع محمد العلمى . المرجع السابق ص ١٩٣ وما بعدها .

(٦) فى كتابه « شرح تحفة الخليل » ص ١٧ ـ ١٨ . نقلاً عن العلمى ص ١٩٧ .

الدراسة

العروض العربي
في ضوء كتاب الأخفش

العروض هو العلم الذى « يعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره » كما يقول الأخفش في بداية كتابه . وهذا التعريف الذى لا يخلو منه كتاب عروض يحدد بدقة ماهية هذا العلم ووظيفته التى وضع من أجلها . لقد قام العروض باكتشاف المكونات الإيقاعية الأساسية في الشعر العربي الذى عرف حتى وقت وضعه ، وقننها في أطر عامة هى الأوزان الستة عشر ، وجعل منها ، ومن التغيرات المقننة التى تصيبها (الزحافات والعلل) معايير يُقاس عليها الشعر اللاحق (بل السابق أيضاً) ؛ فإذا طابقها صح ، وإن لم يطابقها انكسر .

ومما لا شك فيه أن العروض قد أدى الغرض الذى وضع من أجله خير أداء ، وقام بدور النظرية الأساسية ، وإن لم تكن الوحيدة ، في إيقاع الشعر العربي . وبقيت النظريات ، أو المحاولات الأخرى الكثيرة[1] أدنى منه بكثير ، بل إنها حتى غير معروفة لدى كثير من الدارسين . ومع ذلك فالعلم لابد أن يتطور ، وبخاصة إذا كان مرتبطاً بحركة البشر وإنتاجهم ونشاطهم المتطور دائماً . ومع تطور هذا النشاط والإنتاج لابد أن تزداد المعرفة العلمية بها وتتطور .

فمع تطور الشعر العربي . وبخاصة في العصر الحديث ، ظهرت حركة من الدرس الجديد لموسيقى الشعر العربي إيقاعه ، وصل بعضها إلى حد تسمية نفسه بـ « نظرية جديدة في العروض العربي »[2] ؛ أو « نحو بديل جذرى لعروض الخليل »[3] . وكان هم هذه الدراسات الأساسى كشف قصور النظرية الخليلية عن إدراك كل مكونات البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ومحاولة استكمال هذا القصور ، وتوسيع حدود الوظيفة التى اقتصر عليها العروض ، لكى تتجه إلى إدراك العلاقة بين الإيقاع والمعنى[4] .

ولقد حققت هذه الدراسات إنجازات مهمة في هذا الميدان ، غير أنها - فيما أرى - لم تستطع بعد أن تحقق لنفسها شرط النظرية العلمية ، وبقيت في حدود الفروض العلمية التى يمكنها أن تكون - في المستقبل - نظرية حقاً . وثمة أسباب عدة وراء هذا الضعف ؛ بعضها يرجع إلى الدارسين أنفسهم ؛ وبعضها يعود إلى المادة نفسها . ونستطيع أن نحدد السبب الأساسى ، الذى يشمل بقية الأسباب ، في أن الدارسين لم يستطيعوا بعد أن يحققوا شرط القطيعة المعرفية الصحيحة مع العروض . فجميعهم أقام أفكاره على أساس عروض الخليل ، وليس على الواقع الشعرى الذى اعتمد عليه الخليل ، ولا الذى تلا الخليل ، وهم - في الوقت نفسه - لم يدرسوا الخليل دراسة وافية نظراً لغياب كتابه ، وغياب المادة التى اعتمد عليها ، وغياب المعرفة الكافية بكيفية وضع العروض والظروف والملابسات والأفكار التى تحكمت في وضعه .

إن تحقيق القطيعة المعرفية مع الظاهرة المدروسة ، أمر ضرورى في العلم . ولكى نحققها لابد من الاستقلال عن هذه الظاهرة ، والوقوف بعيداً عنها ، وليس بداخلها . وهذا يعنى ضرورة معرفة حدودها وأبعادها المختلفة بدقة . وهذا كله لم يتوافر لنا حتى الآن على نحو دقيق ، لغياب هذه المعرفة الأخيرة بحدود علم العروض وأبعاده .

في هذا الإطار أرى أهمية كتاب الأخفش الذى نقدمه اليوم ، ففيه بعض هذه المعرفة ؛ معلومات كثيرة ومفيدة عن كيفية وضع العروض ، والمشكلات التى أحاطت به ؛ عن الأساس الصوتى للإيقاع ، وعن التوجهات المنهجية التى حكمت واضعى العروض وآثارها المختلفة .

١

ثمة روايات عدة عن كيفية وضع الخليل بن أحمد الفراهيدى لعلم العروض . تقول إحداها : « قيل إن الخليل دعا بمكة أن يرزق علماً لم يسبقه أحد اليه ، ولا يؤخذ إلا عنه . فلما رجع من حجه فتح الله عليه بعلم العروض »[5] . وتقول أخرى : « قال حمزة بن الحسن الأصبهانى : « وإنما اخترعه من عمر له بالصفارين ، من وقع مطرقة على طست »[6] . وتقول ثالثة إن الخليل « اعتزل الناس في حجرة له كان يقضى فيها الساعات والأيام يوقع بأصابعه ويحركها حتى حصر أوزان الشعر العربي وضبط أحوال قافيته »[7] . وتقول رابعة في تفسير اسم (العروض) إن الخليل قد « أطلق على علمه اسم العروض تيمنا ببيئة مكة التى فيه ألهم قواعد الوزن الشعرى »[8] .

وهذه الروايات جميعاً تركز على الخليل وانجازه الذاتى ، حتى ليبدو كأنه قد اخترع العروض من فراغ حقاً وبإلهام من الله . والحق أن هذا الأمر لا يتسق مع ما نعرفه عن الضرورة التى قادت العلماء - ومن بينهم الخليل - إلى التدوين والتقنين في مختلف مجالات اللغة والدين ، كما أنه لا يتفق مع الكثير من الأخبار التى تروى عن معرفة العرب الجاهليين بإيقاع الشعر - إن لم نقل عروضه . من هذه الأخبار نص لابن فارس يقول : « والذى نقوله في الحروف هو قولنا في الإعراب والعروض . . . فإن قال قائل : فقد تواترت الروايات بأن أبا الأسود أول من وضع العربية ، وأن الخليل أول من تكلم في العروض ، قيل

له نحن لا ننكر ذلك ، بل نقول إن هذين العلمين قد كانا قديماً ، وأتت عليهما الأيام وقلّا في أيدى الناس ، ثم جددهما هذان الإمامان . . . وأما العروض فمن الدليل عليه أنه كان متعارفاً اتفاق أهل العلم على أن المشركين لما سمعوا القرآن قالوا ـ أو قال منهم ـ إنه شعر . فقال الوليد بن المغيرة منكراً عليهم : لقد عرضت ما يقرؤه محمد على أقراء الشعر ، هزجه ورجزه وكذا وكذا ، فلم أره يشبه شيئاً من ذلك . أفيقول الوليد هذا وهو لا يعرف بحور الشعر ؟! »(٩) .

وما يهمنا في نص ابن فارس ـ بغض النظر عن فهمه لطبيعة عمل الخليل ـ هو الإشارة الواضحة إلى معرفة الجاهليين بقواعد الهزج والرجز وكذا وكذا وكذا » . وفي هذا الاتجاه لدينا نص أكثر تفصيلا ووضوحاً ودقة للأخفش في كتابه « القوافي » ، يقول فيه : « سمعت كثيراً من العرب يقول : جميع الشعر قصيد ورمل ورجز . أما القصيد فالطويل والبسيط التام والكامل التام والمديد التام والوافر التام والرجز التام . وهو ما تغنّى به الركبان ، ولم نسمعهم يتغنون إلا بهذه الأبنية . وقد زعم بعضهم أنهم يتغنون بالخفيف . والرمل كل ما كان غير هذا من الشعر ، وغير الرجز ، فهو رمل . والرجز عند العرب كل ما كان على ثلاثة أجزاء ، وهو الذي يترنمون به في عملهم وسوقهم ، ويحدون به »(١٠) .

وهذا النص شديد الأهمية لأنه يقطع بأن العرب كانت تعرف ـ تفصيلاً ـ الفارق بين أنواع شعرهم ، بل وبين أوزان هذا الشعر . وهذا ما يشككنا في دقة رواية الأخفش عن (كثيراً من العرب) ، ويثير لدينا احتمال أن تكون معرفة الأخفش العروضية قد تدخلت في الرواية . غير أن نصاً آخر يضيف إلى معرفة العرب هذه ، معرفة أخرى بالتقطيع . والنص له روايتان ، إحداهما يدخل الأخفش في سلسلة إسنادها . « يقول أبو بكر محمد القضاعي : « وتكاد تجربة الخليل تكون مسموعة من العرب ، فإن أبا الحسن الأخفش روى عن الحسن بن يزيد أنه قال : سألت الخليل بن أحمد عن العروض ، فقلت له : هلاّ عرفت لها أصلاً . قال : نعم ، مررت بالمدينة حاجاً ، فبينا أنا في بعض طرقاتها ، إذ بصُرت بشيخ على باب يعلم غلاماً ، وهو يقول له : قل :

نَعَمْ لا نَعَمْ لا لا نَعَمْ لا نَعَمْ نَعَمْ
نَعَمْ لا نَعَمْ لا لا نعم لا نعم لا لا

قال الخليل : فدنوت منه فسلمت عليه ، وقلت له : أيها الشيخ ، ماالذى تقوله لهذا الصبي ؟ فذكر أن هذا العلم شيء يتوارثه هؤلاء الصبية عن سلفهم وهو علم عندهم يسمّى التنعيم ، لقولهم فيه نَعَمْ . قال الخليل : فحججت ، ثم رجعت إلى المدينة ، فأحكمتها »(١١) .

ويكاد هذا النص ـ المهم ـ أن يكون أقرب النصوص إلى أحكام المنطق والعقل ؛ إذ يمكنه أن يتضمن الإشارات الأولى التي أوردناها ، ويجعل لها نسقاً قريباً من التصور المعقول . فالخليل بن أحمد اللغوى العارف بالنغم والرياضة كان مشغولاً ـ كعلماء عصره ـ بحماية اللغة والشعر والقرآن والحديث من اللحن ، وذلك عن طريق وضع القواعد والقوانين العامة . ومن الطبيعي أن يفيد بكل ما يعرف في مختلف المجالات . ومن ثم فقد أفاد من جمعه لأشعار العرب ، ومن المطابقة بين (تنعيمهم) وطرقات الصفارين على الطست ، ومن طريقة التباديل والتوافيق الرياضية لكي يقيم دوائره الخمس ، كما أفاد منها في معجمه العين . غير أن المشكلة التي تبقى بعد ذلك هي : أي هذه المعارف كان الأساس ، وأيها طغى على الآخر ؟ وبعبارة أخرى : كيف تكون نموذج الخليل النظرى ؟ وكيف أقام العلاقة بين هذا النموذج (الأوزان والدوائر) والواقع الشعرى ؟ وأيهما كان أولاً ؟

هنا تأتي أهمية نص الأخفش في مخطوطته عن كيفية وضع العروض . يقول ص ٩ (١٢) : « أما وضع العروض فإنهم جمعوا كل ما وصل إليهم من أبنية العرب فعرفوا عدد حروفها ساكنها ومتحركها . وهذا البناء المؤلف من الكلام هو الذي تسميه العرب شعراً . فما وافق هذا البناء الذي سمته العرب شعراً في عدد حروفه ساكنة ومتحركة فهو شعر ، وما خالفه وإن أشبهه في بعض الأشياء فليس اسمه شعراً » . وأهمية النص تكمن في أنه يشير بوضوح إلى أولوية الواقع الشعرى المسموع عن العرب ، وعده الأساس الذى وضع عليه العروض . غير أن في النص مشكلة خاصة بالحدود التي امتد إليها إخلاص العروضيين لهذا الواقع الشعرى أي مشكلة العلاقة بين السماع والقياس ؛ وهذه مشكلة نؤجل مناقشتها إلى حين .

والأمر المهم الذى نستخلصه من النص ليس إعطاء الأولوية للواقع الشعرى فحسب ، بل إعطاءها كذلك للنص الشعرى على الأساس الصوتي ـ لا الموسيقي ولا الرياضي ؛ أي للعروض . أي أن أساس الأوزان هو عدد الحروف متحركة وساكنة . أو بمعنى آخر معاصر : توالى الحركات والسكنات في نسق محدد . ولتأكيد هذا الأساس يقول الأخفش في أول الكتاب : « هذا كتاب ما يعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره : فأول ذلك علم الساكن والمتحرك والخفيف والثقيل » . وبعد ذلك يخلص ستة من أبواب الكتاب التسعة لقضايا الحروف والأصوات . ويختم هذه الأبواب الستة بقوله في ص ٩ : « وإنما ذكرنا هذا لإجزاء الشعر وتأليفه ، لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين ، الآخر منهما ساكن نحو قُلْ . . . » ، ثم يأخذ في ذكر الأسباب والأوتاد .

٢

إن الأخفش ــ فيما سبق ــ يحسم قضية بالغة الأهمية ، هي قيام الإيقاع على أساس صوتي لغوى ، وليس على أي أساس آخر ــ على الأقل في المراحل الأولى لوضع العروض . أي أن الأساس كان الواقع اللغوى/ الشعرى وترتيب الأصوات فيه ، وبعد ذلك جاءت المساعدات من الموسيقى والرياضة ، عند الخليل ، وإن كان الأخفش سيحاول ــ في نصوص تالية ــ أن يقلل كثيراً من أهمية الدور الذي لعبته الرياضة أو الدوائر الخليلية .

غير أن الأخفش لا يكتفى بهذا التحديد ، بل يجعل لهذا الأساس الصوتي معنى معيناً ، إذ يأخذ منه الجانب الكمي على وجه الخصوص . يقول في ص ١ : « والحروف لا تخلو من أن تكون ساكنة ومتحركة ، لأنه ليس من حروف العرب ولا غيرها شيء يخلو من أن يكون مضموماً أو مكسوراً أو مفتوحاً أو موقوفاً » . ويتمثل هنا إدراك واضح لتقسيم أصوات اللغة ــ أي لغة ــ إلى ساكن (موقوف)

ومتحرك وحركة ؛ أى للتمايز بين الصامت والصائت الطويل والقصير . ويقول فى ص ٨ : « فأقل الأصوات فى تأليفها الحركة ، وأطول منها الحرف الساكن ؛ لأن الحركة لا تكون إلا فى حرف ولا تكون حرفاً . والمتحرك أطول من الساكن لأنه حرف وحركة » . ويقول فى ص ٢ : « الساكن أقل من المتحرك » . وفى ص ٦ - ٧ : « الساكن أقل الحروف وألطفها ، وهو حرف ميت » . وفى ص ٨ : « كل متحرك فهو ترجيع ، والساكن مد » .

فى هذه النصوص جميعاً ، يقيم الأخفش التفرقة بين الساكن والحركة والمتحرك على أساس كمى دقيق وعلمى بالمعنى المعاصر لنا . فالمتحرك يساوى ــ كمياً ــ ساكن + حركة ؛ أى ساكن يتحرك . فالحركة (شبه الصائت) أقلها كمياً ، يليه الساكن ، ثم المتحرك الذى هو أطولها جميعاً . [ومن المهم أن نلاحظ هنا أنه يعد المد (كما فى ها) ساكنا !] .

وينتقل الأخفش ــ بعد ذلك ــ من الوحدات الصغرى (الفونيمات) إلى وحدة أكبر . فيقول فى ص ٨ « وأقل ما ينفصل من الأصوات فلا يوصل بما قبله ولا بما بعده حرفان ؛ الأول منهما متحرك لأنه لا يبتدأ إلا بمتحرك ؛ والثانى ساكن لأن كل ما تقف عليه يسكن . ولا تصل إلى أن تفرد من الأصوات أقل من ذا . وهذا نحو هـا ، وقط . . . وأقل ما يفرد بعد الحرفين أن تزيد عليهما ساكناً ، تقول فى قط : قطْ فتثقل الطاء ، وتقول فى ها : هاء تمد الألف » .

يصل الأخفش هنا إلى مفهوم المقطع ، الذى هو أصغر وحدة صوتية يمكن النطق بها منفصلة » . وهو يحدد نوعين من المقاطع ؛ الأول هو المقطع المتوسط (متحرك + ساكن ، نحو قطْ وها) ؛ والثانى هو الطويل (متحرك + ساكنين ، نحو قطّ وهاء) . ولكن ليس فى النص ما يشير إلى المقطع القصير ، وإن كان يمكننا عد مصطلحه (المتحرك) إشارة إلى المقطع القصير ، لأنه حدد تكونه من وحدتين صغريين هما الساكن والحركة . وكما هو معروف ، فالمقطع ــ فى علم اللغة الحديث ــ وحدة قياس كمى أساساً .

إن الأخفش لم يذكر مصطلح المقطع نفسه ، ولكن معناه الاصطلاحى لديه واضح ، غير أنه ليس شديد الدقة فى التقسيم . وليس همنا هنا إعطاءه أولوية التحديد الدقيق لهذا الأمر الذى لم يظهر فى الدراسات العربية ــ غير العروضية ــ الا بعد ذلك بقرن وربما أكثر[١٣] . ولكن همنا إظهار الأساس الكمى للأصوات ، وهو الأساس الذى بنى عليه الوحدات العروضية الصغرى ، كما سبق أن رأينا ، وكما نرى فى نصه الذى يلى النص السابق والذى يقول فيه : « وإنما ذكرنا هذا لإجراء الشعر وتأليفه لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين ، الآخر منهما ساكن نحو قُلْ . وذكرنا لك السبب . والسبب حرفان الآخر منهما ساكن ، وهو كل موضع يجوز فيه الزحاف . وقد يقرن السببان فيكون قُلْ قُلْ . وهو صدر مستفعلن ، وهما السببان المقرونان . ويكونان مفروقين . فيكون سبب فى أول الجزء وسبب فى آخره . ويكون السبب المفروق متحركَ الثانى ، فيكون قُلَ قُلْ نحو صدر متفاعلن وآخر مفاعلتن .

« فأما الوتد فهو الموضع الذى لا يجوز فيه زحاف ، وهو ثلاثة أحرف . وأما الوتد المجموع فهو فَعَلْ نحو علن من مستفعلن . والوتد المفروق فهو فَعْلُ نحو لات من مفعولات » ص ٩ .

هنا يربط الأخفش بين التقسيم (المقطعى) والوحدات العروضية الصغرى ، ويذكر منها السبب والوتد ، ولكل منها نوعان . فالسبب قد يقرن ، وقد يفرق . أى قد يتوالى السببان وقد يفترقان ، فيأتى واحد فى أول التفعيلة والآخر فى آخرها . وهذا النوع الثانى قد يتحرك ثانيه (و يعرف عند العروضيين بالسبب الثقيل) فيكون ما يسميه العروضيون بالفاصلة الصغرى (ثلاث متحركات وساكن) . أما الوتد فهو إما مجموع وإما مفروق .

الواضح هنا أن الأخفش يذكر من الوحدات العروضية ثلاثا فقط من ست ، فلا يذكر السبب الثقيل (وإن ذكر مضمونه) ، والفاصلة الصغرى (وإن ذكر مضمونها) ، والفاصلة الكبرى . وإذا كان إهمال ذكر السبب الثقيل غير مبرر ، فإن إهمال الفاصلتين مبرر لأنهما تتكونان من الأسباب والأوتاد ولا داعى حقاً لذكرهما إلا مبالغة فى التجريد كما يفعل العروضيون . كذلك نلاحظ ألا الوحدة الوحيدة التى تلتقى بالأساس الصوتى الذى بناه الأخفش هى السبب . أما بقية الوحدات فهى لا تصلح لأن تكون مقاطع ، وإن جاز تقسيمها إلى مقاطع .

الواضح من هذا النص أيضاً أن الأخفش يعترف بالوتد المفروق ويستشهد بتفعيلة مفعولات . بل إنه فى موقع آخر يذهب إلى أن « أحسن ما يكون عليه الشعر أن يبنى على متحركين بينهما ساكن ، أو متحركين بين ساكنين » ص ٦ .

ويرغم أن الأخفش لم يذكر « كتابة » فا ع لا تن ولا مستفع لن مفروقى الوتد ، ويرغم أنه لم يذكر عدد التفعيلات (أو الأجزاء كما يسميها) ، فإننا نستطيع القول بأنه يعدها عشرة . غير أن هناك نصاً فى آخر الكتاب فى ص ٢٤ - ٢٥ ، يقول فيه : « ما أرى أصل مستفعلن فيه [أى الخفيف] إلا مفاعلن والسين زادة ، كما أن الواو فى مفعولات زائدة عندى . وجازت الزيادة كما جاز النقصان . ويدلك على ذلك أن تمامها يقبح » . ولهذا النص أهمية من أكثر من زاوية . الأولى خاصة بمسألة الأصل والفرع ، وكيف يمكن أن يكون الفرع زائداً عن الأصل ، وتلك سنؤجلها قليلاً ، ونهتم هنا بما يخص مفعولات التى ينفى عنها أصليتها ويرى أنها فرع لأصل هو مفعلات بزيادة الواو . والنص يوحى بأنه يتحدث عن مفعولات بإطلاق (وهى تأتى فى المنسرح والمقتضب والسريع) ، فهل يعنى ذلك اعتراضه على وجودها بين التفعيلات ؟ وأليس يعنى ذلك تناقضاً مع ما سبق أن أشرنا إليه من نصوص ؟ هذا محتمل وبخاصة فى مفعولات التى يكثر حولها الخلاف من قبل العروضيين[١٤] .

وعلى أية حال ، فإن اعتراضه على (مفعولات) فى حد ذاته ، وذهابه إلى أن مستفعلن فى الخفيف أصلها مفاعلن ، يشيران لى قضية مهمة فى فكر الأخفش وفى العلاقة بينه وبين الخليل ؛ وهى مشكلة تخص الحدود التى يُلتزم بها فى الابتعاد عن النصوص من أجل التجريد . إن جميع الشواهد التى جاءت للمنسرح تأتى فيها مفعولات بدون الواو . ومفعولات فى السريع دائماً تأتى فاعلن . والمقتضب إذا سلم هو ذاته من التشكيك ، لا تأتى فيه مفعولات سليمة إلا نادراً . إن هذا يعنى أن مفعولات هذه قد جاءت إلى العروض من باب حرص الخليل على الدوائر والتجريد ، وليس لأنها قد وردت فى النصوص التى سمعها أو استقرأها .

إن الأخفش لم يذكر مصطلح الدوائر فى كتابه بأى حال من

الأحوال ، ولم يقل فيها رأياً صحيحاً أو واضحاً . ولكن هذا النص ، والنص الآخر الذى ورد فى كتاب القوافى[١٥] ، يثيران الاحتمال الذى عرضناه من قبل . وسوف نعود إلى مناقشة دلالاته الفكرية فيما بعد .

٣

ذكرنا فى المقدمة أن الأخفش قد قسم كتابه تسعة أبواب ، ستة منها للحديث عن الأصوات والحروف ، ثم انتقل إلى العروض مقيماً العلاقة بين العروض والأصوات ـ فى اللغة العادية . وفى الباب الأخير من الكتاب ، وهو يشكل أقل من نصفه بقليل (١٦ - ٢٧) ، ينتقل الأخفش إلى الحديث عن « ما يحتمله الشعر مما يكون فى الكلام ومما لا يكون فى الكلام » ، ليوضح الخلافات التى تنشأ بين الشعر والكلام العادى ، بكثير من التفصيلات الدقيقة المفيدة . وينقسم هذا الباب إلى قسمين الأول منهما يتناول ما عرف « بالضرورات الشعرية » مثل صرف الممنوع من الصرف أو قصر الممدود ـ الخ . وهذا القسم أقل أهمية ـ لدينا ـ من القسم الآخر ، الذى أخذ يتناول فيه الزحافات التى تدخل الأوزان الخمسة عشر (دون المتدارك ، وبما فيها المقتضب والمضارع اللذين ذكر الدماميني أنه أنكرهما)[١٦] ، ودون أن يشير إلى العلل من قريب أو بعيد ، وإن أتى بمعنى بعضها .

والأمر المهم فى حديث الأخفش عن الزحافات الجائزة والممتنعة والمستحسنة فى كل وزن ، أنه يقدم مجموعة من المعايير التى قد يبدو بعضها ذوقياً ، والبعض الآخر موضوعياً يعتمد على خصائص محددة فى التفعيلة (الجزء) أو الوزن أو استخدام الوزن . وهذه المعايير تكشف كثيراً من الأصول المنهجية التى حكمت عمله ـ وربما عمل الخليل كذلك . ومن ثم فإنه من المفيد أن تستخرج هذه القواعد أو المعايير كما وردت فى نص الأخفش (صفحات ١٨ - ٢٧) :

١ - يشترط ألا تؤدى الزحافات إلى كثرة المتحركات . ولذلك منعوا حذف نون مفاعلتن (ص ٦) ، وألا تؤدى ـ كذلك ـ إلى اجتماع ساكنين فى الحشو .
٢ - ألا يتوالى زحافان فى التفعيلة الواحدة (ص ٢١) .
٣ - يفضل أن يزاحف من الحروف ما يعتمد على وتد لا على سبب (يفضل حذف نون مفاعيلن بدلاً من يائها فى الهزج) (ص ٢٢ وغيرها) .
٤ - يفضل الزحاف فى الصدر مثل ألف فاعلاتن ، وسين مستفعلن فى الرجز (ص ٢٣) .
٥ - يفضل حذف أول الوتد لا ثانيه ، لأنه أقيس ، ولأنه يلى موضع الاعتدال (ص ٢٦) .
٦ - ألا يؤدى إلى الاشتباه مع أوزان أخرى (ص ٢٣) .
٧ - لا يزاحف الفرعى بل الأصل من التفعيلات .
٨ - تكثر الزحافات فى الأجزاء طويلة الأجزاء حثير الحروف (المنسرح ص ٢٣) .
٩ - تكثر الزحافات فى الأوزان التى يشيع استخدامها لدى العرب فى الإنشاد والحداء والغناء (مثل الرجز والرمل والمنسرح والسريع) ، وتقل فى الأوزان غير الشائعة كالمضارع والمقتضب .

من هذه المعايير نستطيع أن نستنتج أن الزحاف ، الذى خصصه لثوانى الأسباب وليس للأوتاد ، [وإن كان قد جاء ما يناقض ذلك فيما بعد (ص ٢٦)] ، ليست عيوباً أو أمراضاً ينبغى التخفف منها ، بل هى جزء من بناء الشعر الذى جاء عن العرب . بل ربما نستطيع أن نستنتج لها وظيفة أو وظائف محددة كما سنرى . ولكن الأخفش يضع مجموعة من الضوابط لهذه الزحافات ، بحيث لا تكسر بنية التفعيلة (المعايير ١ ، ٢ ، ٣) ، ولا تؤدى إلى الاشتباه بين البحور (معيار ٦) ، بالإضافة إلى بعض الضوابط التى يمكن عدها ذوقية لا تؤسس على حقائق خاصة بالتفعيلة أو البحر (معايير ٤ ، ٥) ، ثم بعض المعايير التى يمكن عدها معايير عامة هى أقرب إلى توظيف للزحاف منها إلى القيود عليه : (٧ ، ٨ ، ٩) .

أما بنية التفعيلة فمن الواضح أن شرطها الأساسى هو التوازن بين الحركات والسكنات ، وهذا يتضمن ضرورة وجود وتد فيها ، إما مجموع أو مفروق . وهذا الوتد لا تمسه الزحافات إلا فى الضرورة القصوى (فى أوائل الأبيات مثلاً) ؛ لأن وجوده إنما يجعل هذا الشرط (شرط التوازن بين الحركات والسكنات) ، متحققاً طوال الوقت . فالوتد حركتان وساكن ، فإذا بقى وحدث زحاف أسكن متحركاً ـ مثلاً ـ ظل التوازن قائماً ولم تطغ السواكن على المتحركات . ولذلك كان لابد أيضاً من منع الزحافين فى بعض التفعيلات أو النص على كراهتها . وهنا تدخل المعاقبة والمراقبة اللتان أشار اليهما الأخفش كثيراً ، بهدف تحقيق هذا التوازن ، وبخاصة عدم غلبة السواكن .

إن الوتد يحظى باهتمام واضح من قبل الأخفش كما نلاحظ . ولكن هذا الاهتمام لا يخرج عن الأساس الكمى الذى اعتمده الأخفش ، أى عدد المتحركات والسواكن فى التفعيلة أو البيت ، ولا يصلح لتعضيد وجهة النظر التى يذهب إليها بعض الدارسين المعاصرين ، من أن اهتمام العروضيين بالوتد يعنى إحساسهم بأنه نواة التفعيلة لأنه حامل النبر فيها[١٧] . فعلى النقيض من ذلك ، يقيم الأخفش أهمية الوتد ـ بوضوح ـ على أساس أنه يحفظ التوازن بين المتحركات والسواكن ، كما قال فى نص سابق : « وأحسن ما يكون عليه الشعر أن يبنى على أساس متحركين بينهما ساكن أو متحركين بين ساكنين » (ص ٦) ؛ أى أن النسبة إما أن تكون ٢/١ أو ٢/٢ على الأكثر . وهكذا يبقى الأساس الكمى واضحاً وأساساً ووحيداً لدى الأخفش .

أما المعايير الأخيرة التى عددناها عامة لتوظيف الزحاف ، فإنها فى غاية الأهمية لأنها تكشف عن معرفة الأخفش الجديدة علينا بشأن شيوع بعض الأوزان ، كما أنها تكشف عن إحساسه ببعض الأوزان الأخرى من حيث خفتها وثقلها . وفى هذا السياق نجد أربع مجموعات من الأوزان : أوزان يصفها بالخفة والسرعة ، وهى الخفيف والمتقارب (ص ٢٦) ؛ وأوزان يصفها بالطول والثقل ، وهى المنسرح والكامل (ص ٢٤ ، ١٩) ؛ وأوزان يصفها بأنها كثيرة الاستعمال وهى المنسرح والسريع والرمل والرجز (صفحات ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤) ؛ وأوزان يصفها بقلة الشيوع وهى المضارع والمقتضب والمجتث (صفحات ٢٠، ٢١ - ٢٢) .

وإذا كان من الشائع أن الرجز والرمل يستخدمان فى الغناء والحداء

والإنشاد ، فإن الجديد هو ما يخص المنسرح والسريع اللذين كنا نعرف عنهما أنهما قليلا الشيوع[١٨] .

وإذا كان المعروف عن الكامل والمنسرح أنهما طويلان فليس معروفاً أنهما ثقيلان ، على الأقل بالنسبة للكامل الذي يتمتع بتوازن معقول بين المتحركات والسواكن . ثم إن هناك تناقضاً فى قول الأخفش « وإنما زيد على وتدها لأن هذا شعر توهم فيه الطول والثقل ، وعلى ذلك وضعوه » ص ٢٠ . فكيف يكون طويلاً وثقيلاً ويزاد على آخرها علة زيادة [لم يذكر هذا المصطلح] ؟ ، وهو الذى جعل الحذف يكثر فى الأوزان الطويلة الثقيلة . وهذا التناقض نفسه نجده بشأن المتقارب الذى يقول عنه : « فذهاب نون فعولن فيه أحسن لأن أجزاءه كثرت ، وهو شعر توهموا به الخفة وأرادوا فيه سرعة الكلام » ص ٢٦ . ولا شك أنه يقصد أن الحذف جاء نتيجة لكثرة تفعيلات المتقارب (ثمانية) ، وهم يريدون النطق به سريعاً . ولكن التناقض يأتى من كونه يجعل الزحاف يزيد خفة الوزن الخفيف أصلاً .

ولكن على أية حال فإن هذه الصفات للأوزان ، صفات مهمة ومفيدة ؛ منها نستطيع أن نستنتج أن إحدى وظائف الزحاف هى الإسراع بالأوزان الثقيلة ، والمساعدة على سرعة الكلام والغناء والإنشاد ؛ وهى وظيفة ، يمكن أن تكون هى والوظائف الأخرى التى سبقت ، مثل ضرورة حفظ بنية التفعيلة ... الخ ، أساساً للأحكام التى قد نجدها عند اللاحقين للأخفش ، أمثال حازم القرطاجنى وغيره[١٩] ، وإن كانت لا تتفق مع الرأى الذى يذهب إلى أن ترتيب الخليل للزحافات إلى حسن وصالح وقبيح « يعكس شيوع تلك الزحافات فى الشعر وقبول السامعين لها ، فما كان منها شائعاً رتبه فى مرتبة الحسن ، وما كان أقل شيوعاً وأقل قبولاً رتبه فى الصالح أو القبيح على الترتيب »[٢٠] ، بل إنها لا تتفق حتى مع نص الأخفش الذى يقول فيه واصفاً طريقة تقنين الزحافات :

« فإن قال كيف جعلتم الأجزاء المزاحف فيها فى البيت وأنتم لم تجدوا ذلك مجتمعاً ؟ وكيف زاحفتم فى كل جزء وجدتم فيه الزحاف فى موضع أو موضعين ، وعسى أن يكون ذلك فى أول البيت أو آخره أو وسطه بخاصة ، فأجزتموه أنتم فى كل موضع ؟ ! فلأن من الأجزاء ما قد رأينا العرب زاحفت فيه فى غير موضع وأكثروا من الزحاف فيه ، فنحمله على الأكثر فى كلامهم ولا نحمله على الشاذ . » ص ١١ .

فهذا النص واضح فى أن تقنين الزحافات لم يزد عن كونه اعترافاً بالواقع الشعرى الذى وصل إليهم . وقد يبدو من الظاهر أنه لا تناقض بين الأحكام التى استخلصناها من نصوص الأخفش وهذا النص . فالرجل يقبل ويرفض بعد أن جمع الشعر وعرف مواضع الزحاف فيه . ولكن التناقض يأتى من ناحيتين : الأولى هى أن كثيرا من هذه الأحكام ذوقى ، وقد ورد فى كثير من نصوص الأخفش أن زحافاً ما قد جاء ولكنه لا يجيزه أو أنه يجيز هذا الزحاف الذى لم يجىء .

وهذا يعنى أن له ذوقاً خاصاً ، وأن له معايير خاصة وأحكاما ، كما كان للخليل معايير وأحكام ليست خاضعة للمسموع ، بل تتجت عن منهج القياس . يقول الأخفش ص ٢٢ « وإنما أجزنا حذف نون فاعلاتن ، ولم يجىء فى الرمل ، لأنها قد وجدناها حذفت فيه النون فى المديد والخفيف ، فقسناها عليها ، وكذلك نون فاعلاتن فى المجتث .

فإن لم تقس الجزء بالجزء لزمك ألا تزاحف فى الجزء إلا فى الموضع الذى وجدته مزاحفاً » . وهذا النص الواضح الدلالة يقودنا إلى الناحية الأخرى فى التناقض ، وهى ناحية تتصل بطغيان حدود التجريد على حدود الوقائع ، أو فرض القياس على السماع ، وهى مسألة منهجية سنناقشها فى الفقرة التالية .

٤

أوردنا ـ فى الفقرات السابقة ـ مجموعة من نصوص الأخفش ، أثارت الانتباه إلى بعض القضايا المعرفية ، أجلنا مناقشتها حتى الآن . وهذه النصوص هى النص الخاص بكيفية وضع العروض ، والنص الخاص بالأصل والفرع (مفعولات/مفعلات . ومستفعلن/مفاعلن) ، وما أثاره هذا النص من قضية تتعلق بالدوائر ، ثم النص الخاص بكيفية تقنين الزحافات . أما النصان الأول والأخير فإنهما يلتقيان حول قضية واحدة هى قضية السماع والقياس . وأما النص الثانى فيثير قضية فرض التجريد على الملموس ، ولعلها ليست بعيدة عن القضية الأولى ؛ ولكنها مهمة فيما يتعلق بموقف الأخفش وفكره .

أما القضية الأولى فيوضحها نص للأخفش يقول فيه (ص١١) : « فإن قيل » : وهل أحطتم بالأبنية كلها ؟ ألست لاتدرى لعل أبنية كثيرة لم تسمع بها ؟ قلتُ بلى . غير أنى لا أجيز إلا ما سمعت ، كما أنه لو قلت مررت بأبوك غيَّرته ، وإن كنت لا أدرى لعل هذه لغة للعرب . وكذلك بعض البناء الذى لم نسمع به . فإن قال قائل : أليس أول من بنى الشعر إنما بنى بناءً أو بناءين ، ولم يأت على الأبنية كلها ثم زاد الذى بعده ، فلم يزل يجوز لهم أن يزيدوا ، فكيف لا تجوز الزيادة ؟ قلت : أما من بنى من العرب الذين سجيتهم العربية ناء فهو جائز وإن لم يكن قد سمعه من قبل » .

وهذا النص يسمح لنا ـ مع النصوص الأخرى ـ أن نستنتج طريقة عمل الأخفش أو العروضيين واللغويين بصفة عامة . لقد سمعوا كل ما وصلهم من شعر العرب وأقاموا على أساس منه معايير صارمة ، ورفضوا الشاذ الذى لا يتواتر منه ، وربما أَوَّلوه ، ولم يسمحوا أن يدخل فى اللغة أو الشعر غير ما تنطبق عليه هذه المعايير . ومعنى هذا أن قول الأخفش « أنى لا أجيز إلا ما سمعت » ينطبق على الماضى فحسب ؛ أى ما سمع وليس ما يسمع ، فإذا كان بعض شعر العرب القديم لم يُسْمع من قبل الأخفش أو اللغويين بصفة عامة ضاع وعد خارج اللغة والشعر ، إذا لم يتطابق مع المعايير التى وضعوها على ما سمعوا .

إن هذا المنهج ـ كما قلنا ـ ليس خاصاً بالأخفش ـ وإنما هو منهج اللغويين بعامة وبخاصة البصريين منهم . ويتفق كل مؤرخى النحوـ مثلا ـ على ذلك[٢١] .

والحق أن هذا المنهج ـ تغليب القياس على السماع والمبالغة فيه ـ منهج خطير ، لأن الشعر العربى قد ضاع أكثره قبل أن يصلهم . « روى ابن سلام الجمحى فى مقدمة كتابه (طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين) أن أبا عمرو بن العلاء كان يقول : ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله . ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير » . وقال ابن سلام أيضاً : « قال عمر بن الخطاب : كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه . فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب

وتشاغلوا بالجهاد وغزو بلاد فارس والروم ، ولهيت عن الشعر وروايته . فلما كثر الإسلام وجاءت الفتوح واطمأن العرب بالأمصار ، راجعوا رواية الشعر ، فلم يئلوا (أى لم يرجعوا) إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب . فألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل فحفظوا أقل ذلك وذهب عنهم أكثره »[٢٢] .

ولقد أدى هذا المنهج إلى « مخالفة الواقع فى نواح كثيرة ؛ فالدوائر التى ابتكرها الخليل قد أدت إلى فروض نظرية عن الأوزان تخالف الواقع من حيث عدد التفاعيل فى أحد عشر بحراً من ستة عشر . . وأن بعض البحور التى يمكن استخراجها من الدوائر لم ينظم عليها العرب شعراً . . وأن صنيع العروضيين يتفق مع مناهجهم اللغوية العامة ، فهم ربما قبلوا الشاهد الواحد وجعلوه قاعدة إذا وجدوه « أقيس » ، أى أكثر انسجاماً مع البناء النظرى الذى أقاموه ، وربما رفضوا أكثر من شاهد واحد أو تأولوه أو عدوه شاذا إذا لم يتفق مع البناء النظرى . . وبناء على ذلك يمكن القول بأن العروضيين أقاموا بناء فكرياً بعيداً عن الزمان والمكان ، فلا هو يمثل أوزان العرب القدماء التى زادوا فيها ونقصوا منها ، ولا هو يمثل أوزان المحدثين التى أنكروها وأهملوها . فقد استهجنوا خروج أبى العتاهية على الأوزان المعروفة ، إلى أن أخرجوا الموشحات من أشعار العرب »[٢٣] .

وهكذا يندرج الأخفش فى إطار المنهج العام الذى ساد عصره ، على حسب نصوصه . غير أن هناك - فى الكتاب - نصوصاً أخرى كثيرة ، نشعر فيها بتناقض مواقفه مع النصوص السابقة . من ذلك مثلاً الشواهد التى ذكرها فى ص١٩ على مجىء الحذف والزيادة فى أول البيت ، برغم رؤيته له قبيحاً . ومنها مخالفته للخليل بشأن حذف ياء مفاعيلن من الهزج . (ص٢٠) .

ومنها اختلافه مع الخليل فى ص٢٣ حول أن أصل فاعلان مفعولاتُ مما يمنع زحاف فاعلن فى السريع ، وهو خلاف يدعم رفضه لأن تكون مفولات أصلا وإنما الأصل مفعلات . ومنها أيضاً استشهاده بشطر على مجىء مفعولات الذى يراه قبيحاً ص٢٤ . ومنها استشهاده على مجىء فاعلاتُ مفاعلن الذى رفضه الخليل ص٢٥ . وفى ص٢٦ - ٢٧ نص عن المتقارب يقول فيه « ذهاب النون فيه أحسن إلا أن يكون بعدها فَعلْ وأوفُلْ فيقبح إلقاؤ ها ، لأن الحرف الذى بعدها قد أخلَّ به . وهو مع قبحه جائز . ولم نر شيئاً امتنع من الزحاف لإخلال بما بعده » .

فى هذه النصوص جميعاً نجد الأخفش لا يصل إلى نفى النصوص التى لا توافق ذوقه ، ولا يؤ ولها أيضاً ، بل يثبتها مع تقويمه لها . وهذا النهج يؤكد اختلافه - المعلن - مع الخليل بشأن مسألة الأصل والفرع ؛ فالخليل - كما هو واضح - يجعل تجريده الدائرى (مفعولات - مستفعلن) أصلاً ، والأخفش - الذى هو أكثر اقتراباً من النصوص - حتى وإن كانت شاذة - يجعل المسموع هو الأصل ، وإن أدى ذلك إلى هدم تكامل الدائرة وصحتها المطلقة . إن الأخفش لا ينكر فكرة الأصل والفرع ولا يبتعد عنها ، فتلك آلية مهمة فى تفكير المسلمين بعامة فى تلك المرحلة . وهى ربما تعود إلى ما يسميه مؤرخو الفلسفة بالمذهب الذرى (الجوهر والعرض)[٢٤] ، وربما تعود إلى فكرة التوحيد ذاتها ، ولكن المهم عند الأخفش هو ما الذى يعده أصلا وما الذى يعده فرعاً . الأصل لديه هو الواقعى وليس المثالى المجرد كما عند الخليل . فهل يعنى ذلك شيئاً فى ضوء مايروى عن الأخفش البصرى من أن خلافاته مع البصريين ، وبخاصة فى مسألة الاعتماد على الشاذ (أى قربه إلى النصوص) ، قد أوصلته إلى أن يكون إماماً للكوفيين ؟ وهل يعنى شيئاً فى ضوء مايشاء إليه من أن الأخفش كان « قدرياً على مذهب أبى شمر »[٢٥] ؟

إن أبا شمر هذا يصنَّف فى إحدى فئات المرجئة . يقول البغدادى : « والمرجئة ثلاثة أصناف . صنف منهم قال بالإرجاء فى الإيمان ، وبالقدر على مذاهب القدرية المعتزلة ، كغيلان وأبى شمر ، ومحمد بن شبيب البصرى . . »[٢٦] .

فإذا صحت هذه النسبة ، أى نسبة الأفش إلى القدريين ، وهم أوائل المعتزلة[٢٧] ، فإن باباً واسعاً ينفتح أمام درس جديد ، ويحتاج إلى دراسة أخرى ، قد يتيح لنا معرفة الأصول الفلسفية - وربما الاجتماعية والسياسية أيضاً - بين منهجى الأخفش والخليل ، وبخاصة أن للمعتزلة وللمرجئة آراء متنوعة ومختلفة ، بشأن قضايا شديدة اللصوق بالخلاف الذى أشرنا اليه ، كما فى قضايا الجوهر والعرض[٢٨] ، والكامن والظاهر[٢٩] ، والتوحيد[٣٠] .

هوامش الدراسة

(١) هناك أعاريض كثيرة غير مشهورة ، منها عروض الجوهرى صاحب الصحاح الذى يقتصر على اثنى عشر بحراً فحسب ، وعروض حازم القرطاجنى ، بالإضافة إلى الاختلافات الكثيرة مع العروض من قبل الأخفش وأبى العتاهية وغيرهم . راجع عن بعض هذه النظريات والنظرات : محمد العلمى . المرجع السابق ص ١٨٥ - ٢٨٥ . وأيضاً الدكتور . محمد أبو على : خواطر عن العرب . مجلة الفكر العربى : بيروت ع ٢٦ مارس ٨٢ .

(٢) ستانسيلاس جويار : « نظرية جديدة فى العروض العربى » ترجمة المنجى الكعبى . مراجعة عبد الحميد الدواخلى ١٩٦٦ مخطوطة .

(٣) كمال أبوديب : فى البنية الإيقاعية للشعر العربى . نحو بديل جذرى لعروض الخليل » ، دار العلم للملايين . بيروت ١٩٧٤ .

(٤) ربما يكون أهم ما كتب بهذا الشأن كتاب الدكتور شكرى عياد : « موسيقى الشعر العربى » ، دار المعرفة القاهرة . ط ١ ، ١٩٦٨ . راجع أيضاً مقدمة رسالتنا للدكتوراه بجامعة القاهرة ١٩٨٤ بعنوان « الإيقاع فى شعر بدر شاكر السياب » .

(٥) ابن خلكان . وفيات الأعيان ٢/ ١٥ نقلاً عن محمد حسن آل ياسين . مقدمة تحقيق كتاب الصاحب بن عباد « الإقناع فى العروض وتخريج القوافى » . المكتبة العلمية بغداد ١٩٦٠ . ص هـ .

(٦) ابن خلكان . وفيات الأعيان . إنباء أبناء الزمان . تحقيق احسان عباس . دار الثقافة . بيروت . د . ت . مج ٢ ص ٢٤٤ - ٢٤٨ .

(٧) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر . مكتبة الأنجلو المصرية . ط ٣ ، ١٩٦٥ ص ٤٩ .

(٨) المرجع نفسه والصفحة نفسها .

(٩) ابن فارس : الصاحبى ص ٩ ـ ١٠ نقلا عن يوسف حسين بكار : بناء القصيدة العربية عند النقاد القدماء رسالة دكتوراه . كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ص ٥٥ .

(١٠) الأخفش . كتاب القوافى . مرجع سابق ص ٦٨ .

(١١) أبو بكر محمد القضاعى : الختام المفضوض عن خلاصة علم العروض . عن العلمى . ص ٣٧ . وفى الصفحة نفسها الرواية الأخرى وتبدو أكثر إحكاماً .

(١٢) الرقم هنا إشارة إلى صفحة المخطوطة ، وهكذا سنتعامل مع نصوص المخطوطة فيما يلى من الدراسة .

(١٣) هناك نص دقيق وواضح فى هذا السياق للفارابى فى كتابه الموسيقى الكبير ، يقول فيه : « وكل حرف غير مصوت أتبع بمصوت قصير قرن به ، فإنه يسمى « المقطع القصير » . والعرب يسمونه الحرف المتحرك من قبل أنهم يقمون المصوتات القصيرة حركات . وكل حرف لم يتبع بمصوت أصلاً وهو يمكن أن يقرن به فإنهم يسمونه الحرف الساكن . وكل حرف غير مصوت قرن به مصوت طويل فإننا نسميه المقطع الطويل » . نقلاً عن محمد عامر أحمد : الدوائر العروضية . رسالة ماجستير . دار العلوم . جامعة القاهرة . ١٩٧٤ . ص ٢٢٩ .
وثمة إشارة إلى معرفة ابن جنى بالمقطع بل والنبر والتنغيم فى مقالة الدكتور مجاهد عبد الرحمن : « الدلالة الصوتية والدلالة الصرفية عند ابن جنى » مجلة الفكر العربى . بيروت ع ٢٦ ، مارس ٨٢ .

(١٤) راجع حول هذه المشكلة دراستنا : « مشكلة الوتد المفروق فى العروض العربى . محاولة لاستكناه دلالتها فى إطار النسق العروضى » . تحت الطبع بدار نشر الثقافة . القاهرة . وراجع أيضاً حاشية الدمنهورى ص ٢٢ ، ٦١ ؛ والتبريزى : « الكافى فى العروض والقوافى » ، ص ١١٧ ، ١٢١ .

(١٥) النص فى ص ٩١ من تحقيق أحمد راتب النفاخ . دار الأمانة . بيروت ، سنة ١٩٧٤ . ص ٩١ . ويراجع مناقشة العلمى لهذا الرأى ص ١٩٣ من كتابه « العروض والقافية » . مرجع سابق .

(١٦) راجع حاشية الدمنهورى ص ٦١ ، والعلمى ص ١٦٣ .

(١٧) من هؤلاء فايل فى دائرة المعارف الإسلامية ؛ وكمال أبوديب فى « البنية الإيقاعية للشعر العربى » ؛ ومحمد مندور فى « الشعر العربى غناؤه ، إنشاده ، وزنه » . راجع حول آرائهم ومناقشة تفصيلية لها ، دراستنا : « قضية النبر فى الشعر العربى ، ملاحظات حول منهج دراستها » ، فى كتاب دراسات فى الفن والفلسفة والفكر القومى » مهدى للراحل الدكتور عبد العزيز الأهوانى . مطبوعات القاهرة . مصر ١٩٨٤ .

(١٨) راجع جدول تطور أوزان الشعر العربى فى كتابنا : موسيقى الشعر عند جماعة أبوللو . دار المعارف . القاهرة ١٩٨٦ .

(١٩) حازم القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء . تحقيق محمد الحبيب بن خوجه ، دار الكتب الشرقية . تونس ١٩٦٦ . ص ٢٦٤ .

(٢٠) راجع محمد العلمى . مرجع سابق ص ٧٥ (فى الهامش) .

(٢١) راجع على سبيل المثال : شوقى ضيف : المدارس النحوية . دار المعارف ط ٤ ١٩٧٩ . صفحات ٦ ، ٤٨ ـ ٥٣ ، ٩٤ ـ ٩٩ ؛ وعفيف دمشقية : المنطلقات التأسيسية والفنية للنحو العربى ، معهد الاتحاد العربى . طرابلس . بيروت ط ١ ، ١٩٧٨ ص١٤٤ ـ ١٥٦ ، زكى نجيب محمود : المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى . دار الشروق ، القاهرة ط ٣ ، ١٩٨١ ، ص٩١ .

(٢٢) نقلاً عن أمجد الطرابلسى : نظرة تاريخية فى حركة التأليف عند العرب . دار قرطبة للطباعة والنشر . الدار البيضاء . المغرب ١٩٨٦ ، ص٩٤ .

(٢٣) شكرى عياد . موسيقى الشعر العربى ط ١ ، ص١٥
وراجع أيضاً William Marcais : la lecxicographie arabe Actes de la Conference Faite en 1940 Rabat . (Institut des hautes etudes Maracaines . p. 153.

(٢٤) راجع حول هذا المذهب : طيب تيزينى . مشروع رؤية جديدة للفكر العربى فى العصر الوسيط . دار دمشق ، دمشق ، ط ٥ ، ١٩٨١ . ص٢٣٥
وحسين مروة : النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية . دار الفارابى ، بيروت ط٤ ، ١٩٨١ ض ، جـ١ ، ص٧٢٥ ومابعدها .

(٢٥) : مقدمه « كتاب » سيبوية ، تحقيق عبد السلام هارون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ جـ١ ، ص ٤ .

(٢٦) البغدادى : الفرق بين الفرق ص ٢٠٢ ، نقلاً عن نصر حامد أبو زيد : الاتجاه العقلى فى التفسير . دراسة فى قضية المجاز فى القرآن عن المعتزلة . دار التنوير : بيروت ١٩٨٢ ص ٢٠ .
وثمة نصوص أخرى فى الاتجاه ذاته بتفصيل أكبر فى : القفطى إنباه الرداة على أنباه النحاة . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط دار الكتب المصرية سنة ١٩٥٥ جـ٢ صـ٣٨ ؛ وفى البيان والتبيين للجاحظ . تحقيق عبد السلام هارون . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٤٩ جـ١ ص ٩١ .

(٢٧) المرجع السابق صفحات ١١ ـ ٢٨ .

(٢٨) راجع حسين مروة . مرجع سابق ص٧٤٢ .

(٢٩) نفسه ص ٦١٥ .

(٣٠) نفسه ص٦٤٩ .

الوثيقـة

كتاب العروض

للشيخ الإمام العالم أبي الحسن سعيد
بن مسعدة الأخفش تغمده الله تعالى
برحمته وأسكنه فسيح جنته بجاه سيدنا
محمد صلى الله عليه وعلى آله وصحبه أجمعين .

بسم الله الرحمن الرحيم

رب يسّر وأعن

الحمد لله رب العالمين ، وصلى الله وسلم على سيدنا محمد خاتم النبيين وعلى آله وصحبه أجمعين .

هذا كتاب ما يعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره . فأول ذلك علم الساكن والمتحرك والخفيف والثقيل . والحروف لا تخلو[1] من أن تكون ساكنة ومتحركة ، لأنه ليس من حروف العرب ولا غيرها شيء يخلو من أن يكون مضموماً أو مكسوراً أو مفتوحاً أو موقوفاً . لا يكون في الحروف غير هذا في شيء من اللفظ . وسأضع لك علامات تدل على الحروف إن شاء الله تعالى .

(١) في الأصل (تخلوا) بزيادة ألف مد . وهذه طريقة كانت معهودة في الكتابة العربية القديمة : إضافة ألف إلى كل ما آخره واو مد . والآن نحذفها من كتابتنا العربية إلا إذا كانت الواو واو الجماعة . وقد سرنا ، هنا ، وفيما يلي من النص ، على هذا النمط المعاصر .

هذا باب الساكن والمتحرك

اعلم أن الساكن من الحروف هو الموقوف الذى ما ليس فيه رفع ولا جر ولا نصب ، نحو ميم عَمْرو وراء بَرد . وإنما يُعرف الساكن من المتحرك بأن تنقصه مما هو عليه ، فإن وصلت إلى نقصه فليس بساكن ، وإن لم تصل إلى نقصه فهو ساكن . ووجه آخر أن تروم فيه الحركة ، فإن قدرت على زيادة تحريك [ــه] عرفت أنه قد كان ساكناً ، وأنه لو كان متحركاً لم تقدر على أن تدخل فيه حركة أخرى ، إلا أن[٢] ترى أن راءَ بَرْدٍ لا تستطيع أن تنقصها وأنت تستطيع أن تحركها فتقول بُـرَدُ وبُرُدُ وبِردُ ؛ وإن كان ليس فى الكلام ؛ غير أنك تستطيع /أن تكلم به ؟ وكذلك جميع السواكن . ١

أما المتحرك فكل حرف مضموم أو مكسور أو مفتوح نحو باء كَبُرَ وكَبِرَ وكَبَرَ . وإنما يعرف المتحرك بأن تروم فيه السكون ، فإن وصلت إلى ذلك فهو متحرك لأن الساكن أقل من المتحرك . ومع هذا أنك إذا أزلته إلى غير السكون لم يزل إلا إلى حركة أخرى . فلو أزلتَ كبِر إلى الفتح لقلتَ كبَرَ وإلى الضم قلتَ كبُرَ فيصير إلى تحريك لا يكون فيه غيره إلا أن يثقله فيصير حرفين .

هذا باب الثقيل والخفيف

اعلم أن الخفيف يكون ساكناً نحو راء بُرْدٍ ومتحركاً بالحركات كلها نحو باء كَبُرَ وكَبِرَ وكَبَرَ . ويعرف أنه خفيف بأن تروم فيه الثقيل فإن وصلت إلى ذلك ورأيت الحرف قد تغيرَّ ودخله ما لم يكن فيه علمت أنه خفيف . ألا ترى أنك إذا أردت أن تثقل باء كَبِر لقلت كبّر ، فلو كانت ثقيلة لم تُدخل عليها ثقلاً مع ثقلها .

فأما الثقيل فحرفان فى اللفظ ، الأول منهما ساكن والثانى متحرك . وهو فى الكتاب حرف واحد نحو راء شرّ . فيدلك على ثقل الراء أنك تقدر أن تخففها فتقول شرْ . ولا تستطيع أن تُدخل عليها ثقلاً مع ثقلها . ويعرف الثقيل بأن تروم فيه الخفة فإن وصلتَ إليها عُرف أنه كان ثقيلاً ، أو تروم[٣] فإن لم تصل فيه إلى أكثر مما فى الحرف عرفت/أنه كان ثقيلاً لأنه لا يكون فى حرف أكثر من الثقيل . ٢

---

(٢) قد تكون أن زائدة إذ يمكن للجملة ــ والمعنى ــ أن تستقيم بدونها .

(٣) المقصود أن تروم الخفة كما سبق .

كتاب العروض

للشيخ الامام العالم ابي الحسن سعيد

بن مسعدة الاخفش نوره الله تعالى

برحمته واسكنه فسيح جنته

بجاه سيدنا محمد صلى

عليه وعلى آله وصحبه

وسلم

العروض والقوافي

كامل مسطرة ١٥

٢٨

ع ٤٨٦٥

- ١ -

بسم الله الرحمن الرحيم رب يسر وأعن

الحمد لله رب العالمين وصلى الله وسلم على سيدنا محمد خاتم النبيين وعلى آله [illegible]

هذا كتاب ما يعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره فأول

ما ينبغي أن يعلم الساكن والمتحرك والخفيف والثقيل والحروف لا تخلو من أن

تكون ساكنة أو متحركة لأنه ليس من حروف العرب ولا غيرها شيء يخلو من

أن يكون مضموما أو مكسورا أو مفتوحا أو موقوفا لا يكون في الحروف

غير هذا في شيء من اللغة وسأضع لك علامات تدلك على الحروف [illegible]

هذا باب الساكن والمتحرك

اعلم أن الساكن من الحروف هو الموقوف الذي ما ليس فيه رفع ولا جر ولا نصب

نحو ميم عمرو [illegible] وإنما يعرف الساكن من المتحرك بأن تنطق بما هو

عليه فإن [illegible] فليس بساكن وإن لم [illegible] فهو ساكن

ووجه آخر أن تروم فيها الحركة فإن قدرت على [illegible] متحرك عرفت

أنه ساكن [illegible] ولو كان متحركا لقدرت على أن تدخل فيه حركة أخرى

ألا ترى أن راء عمرو لا تستطيع أن تنقصها وأنك تستطيع أن تجريها

فتحول [illegible] وإن كان ليس في الكلام غير [illegible] قد تستطيع

لأن الحرف الذي بعدها قد اخل به وموقع قبحه جائز ولم يوسسا امتنع
من الزحاف لاخلال بما بعده وجاز في العروض فعل وفعول ساكنة
اللام في قول الخليل لان هذا الشعر جاء له ما ذكرت لك ولذلك
اجازوا فعل في العروض التي على ستة اذا كان قبله حرف لين ، وقد
طرح بعضهم فعول في العروض وقال لئلا يجتمع حرفان ساكنان
في الشعر وقد اخبرني من اثق به عن الخليل انه قال له هل تجيز هذا
فقال قلت لا قال قد جاء ثم انشدني

• فرمنا القصاص وكان التقاص حقا وعدلا على المسلمينا •

فلو كان هذا هو وصحة كما يزعمون لم يحتج به ، واجزنا فعل في الضرب
اذا كان قبله حرف لين على القياس لانه ان جاز في العروض فهو في
الضرب اجوز ، والله اعلم تم

انتهى من اول الزواحف الى اخره

جمع اسما البحور في قوله

طويل مديد والبسيط ووافر وكامل اهزاج الاراجيز أرمل
سريع سرح والخفيف مضارع ومقتضب المجتث قرب لتفضل

وكل الحروف تكون ساكناً ومتحركاً ، وخفيفاً وثقيلاً ، إلا الألف والنون الخفيفة . وذلك لأن(٤) الألف تكون ساكنة أبدا نحو ألف ذا وقفا ، ونون منك ، لأن هذه الألفات لا يوصل إلى تحريكهن بالهمز . والهمزة ليست بالألف ، وهي حرف على حياله وإن كانت تكتب ألفاً . ومخرج نون منك من الخياشيم وليس لها موضع في الفم ولا الحلق . فإذا حركتها كان مخرجها من الفم والخياشيم فقلت منك . وإن حركت ذا فقلت ذاء فهمزت .

وللحروف علامات وضعت ليستدل بها [عليها] . فللسواكن خا تجعل فوقها . وللثقيل شين فوقهُ . وللمضموم غير المنون واو . وللمكسور خط من تحته . وللمفتوح خط من فوقه . فإن كان شيء من هذا منوناً جعلت له نقطتين .

هذا باب الهجاء

اعلم أن هجاء الحرف على حرفين فوجه محذوف يستغنون بما أبقوا عما ألقوا لأن فيه دليلاً ، نحو حذفهم ألف خالد(٥) وألف دراهم وهمزة مآرب وواو رؤ وُس وألف آدم لأن فيما أبقوا دليلاً ، فكان الأقلُ أخفَّ عليهم مؤونةً . والوجه الآخر أنهم ٣ يزيدون ليفصلوا بين الشيئين نحو الواو في عمرو زادوها ليفصلوا بينه وبين/عُمرَ . والألف التي في مائه فصلوا [ ](٦) .

٥ قال : أصحوتَ اليومَ أم شاقتْكَ هِرْ(٧)/

فراء هِرْ مثقَّلةٌ مرفوعة ثم قال :

ومن الحبِّ جنونٌ ذو سُعُر(٨) .

---

(٤) في الأصل جاءت على هيئة لن دون فقط وقد أثبتناها على ما تصورنا أنه الأصح .

(٥) في الأصل جاءت على هيئة خلد ، وربما تكون الألف قد اشتبكت مع اللام أثناء النسخ . والأصح في السياق إثبات الألف لا إسقاطها .

(٦) فراغ بقدر صفحتين أو تسعة وعشرين سطراً ، نتيجة لتآكل ورق المخطوطة ، ونعتقد أن المؤلف يستكمل فيها الحديث عن الهجاء ثم ينتقل إلى باب آخر يتحدث فيه عن الساكن والمتحرك والوقف والروم والإشمام ، وما يلي بعد ذلك استكمال له .

(٧) مطلع قصيدة لطرفة بن العبد . ديوانه ط تازان ١٩٠٩ . ص ٦٣ نقلاً عن معجم شواهد العربية لعبد السلام هارون . الخانجي ط ١٩٧٢ جـ ١ ص ١٣٤ .

(٨) الشطرة الثانية من البيت السابق وروايتها في الديوان (مستعر) بدلاً من (ذو سعر) .

فراء الشُّعْر خفيفة . ويدلك على الحرف الذى يقف عليه أنه ساكن أبدا أنهم يجمعون فى القوافى المقيدة بين الساكن والمتحرك والثقيل والخفيف .

هذا باب جمع المتحرك والساكن

اعلم أنه لا يجتمع فى الشعر خمسة أحرف متحركة لا يُفصل بينها بساكن ، كما لم يجمع بين ساكنين . وقد يكون فيه أربعة متحركة ولكن قليل ، لأن أربع متحركات لا يجتمعن فى كلمة واحدة فى غير الشعر إلا فى محذوف منه ساكن نحو عُلَبِطٍ[9] . سمعتا من العرب من يقول عُلابِطٌ فالألف تفصل بين المتحركات ويحذفها بعضهم استخفافاً والأصل إلحاقها . وقد يكثر الجمع بين المتحركات فى وصل الكلام إذا لم يكن كلمة واحدة نحو ذَهَبَ حَسَنٌ ، تجمع بين ست متحركات وأكثر .

وأحسن ما يكون عليه الشعر أن يبنى على متحركين بينهما ساكن أو متحركين بين ساكنين . فهذا أعدل الشعر وأحسنه . فإذا كثرت سواكنه ومتحركاته على غير هذه الصفة قبح . وكثرة المتحركات أحسن من كثرة السواكن .

واعلم أنه لا يجتمع فى حشو الشعر ساكنان ليس بينهما متحرك ، لأن الساكن أقل / الحروف وألطفها ، وهو حرف ميت . فلطف جمع بين ساكنين لأن الأول قد يسكت عليه فلم يجز استئناف[10] الساكن الثانى إذا كان متصلاً بكلام لأنه كاستئناف الساكن . وقد يجمع بينهما فى بعض القوافى فى موضع وقف ، ولا يكون الأول فى ذلك إلا حرف لين لضعف الساكن . وقد يجتمع فى الوقف الساكنان نحو قال وعمرْو . وقد يجمع بين الساكنين فى الكلام فى غير الوقف إذا كان الأول من حروف المد واللين وكان الثانى مدغماً نحو ألف شابَّة ودابَّة ، لأن الباء ثقيلة فأولها ساكن ،

---

(٩) جاء فى لسان العرب : مادة علبط : «وغنم عُلَبِطة أولها الخمسون والمائة إلى ما بلغت من العدة . وقيل هى الكثيرة . وقال اللحيانى علبطة من الضأن أى قطعة ؛ فخص به الضأن . ورجل علبط وعلابط ضخم عظيم . وناقة علبطة عظيمة ، وصدر علبط عريض ، ولبن علبط رائب متكبد خاثر جدا . وقيل كل غليظ علبط . وكل ذلك محذوف من فعالل وليس بأصل لأنه لا تتوالى أربع حركات فى كلمة واحدة» .

(١٠) فى الأصل «استيناف» ، وهذه طريقة قديمة فى كتابة الهمزة ، وقد أجريناها ومثيلاتها فى بقية النص على المعتاد فى زماننا .

وأُصَيْمّ تصغير أصم وواو تُمُوْدَّ الثوب : الدال ثقيلة فأولها ساكن والميم ساكنة والميم من أصيمّ[11] كذلك .

وقد يجمعون بين ساكنين وليس الآخر منهما مدغماً نحو عَاجْ عاج فى زجر الناقة وعَايْ عَايْ فى دعائها وهَايْ هَايْ زيد وآى زيد . وسمعت من العرب من يهمز ألف دابَّة ويحرك كراهية أن يجمع بين ساكنين . وإنما احتملوا الجمع بين ساكنين إذا كان الآخر منهما مدغما لأن المدة كأنها عوض من الحركة ، ألا ترى أنها فى بعض القوافى المنقوصة يستدرك بها ما نقص منها . وكانت المدة مع المدغم أحسن لأن المدغم حرف واحد فى الكتاب . وقد جمعوا بين/ساكنين وليس الأول بحرف لين يقول للحمار حَرْ ٧ والأتان زَرْ والبغل غَدْ[12] . وذا عندنا على الوقت .

هذا باب تفسير الأصوات

اعلم أن الكلام أصوات مؤلفة . فأقل الأصوات فى تأليفها الحركة ، وأطول منها الحرف الساكن لأن الحركة لا تكون إلا فى حرف ولا تكون حرفاً . والمتحرك أطول من الساكن لأنه حرف وحركة . وقولهم ساكن أى لا حركة فيه . فالمتحرك حرف حى والساكن ميت . وكل متحرك فهو ترجيع والساكن مَد .

وأقل ما ينفصل من الأصوات فلا يوصل بما قبله ولا بما بعده حرفان ، الأول منهما متحرك لأنه لا يبتدأ إلا بمتحرك والثانى ساكن لأن كل ما تقف[13] عليه يسكن . ولا تصل إلى أن تفرد من الأصوات أقل من ذا . وهذا نحو ها ، وقط . ولم يوصل إلى المتحرك أى يفرد ، لأنه تقف عليه فيسكن ، والساكن لا يبتدأ به . وأقل ما يفرد بعد الحرفين أن تزيد عليهما ساكنا،تقول فى قط قَطْ[14] فتثقل الطاء وتقول فى ها

---

(١١) تُمُوْدَّ الثوب واضحة الدلالة على ما يقصد ، ولكن أصيم غير واضحة بسبب صعوبة نطق الميم مشددة .

(١٢) دعاء البغل عدس . وربما تكون النقطة هنا زائدة والسين محذوفة على سبيل الوقف حيث الشاهد ، الأمر نفسه مع حر وزر اللتين بحثنا عنهما فى اللسان وفى فقه اللغة وسر العربية للثعالبى فلم نجدهما . وقد يكون أصلهما حار وزار .

(١٣) فى الأصل (يقف) ورأينا أنها بالتاء أصلح للسياق .

(١٤) فى الأصل (قطُ) بتحريك الطاء وهذا لا يتسق مع مقصود المؤلف لأن الزيادة ستكون متحركاً وليس ساكنا كما يقول . ولذلك أسكناها بالتشديد .

هاءْ(١٥) تمد الألف . ولا تزيد أقل من ذا لأنك إن زدت الحركة لم تقدر عليها فى الوقف . ولكن أقل ما تزيد على الحرفين إذا وصلتها الحركة ، لأنك/تقدر عليها فى الانفصال لأنها تعتمد على ما بعدها . وذلك أنك تهمز ألفها فتقول ها أْ . وتحرك قطْ فتقول قطُ قطْ .

٨

وإنما ذكرنا هذا لإجراء الشعر وتأليفه لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين الآخر منهما ساكن نحو قل . وذكرنا لك السبب . والسبب حرفان الآخر منهما ساكن وهو كل موضع يجوز فيه الزحاف . وقد يُقرن السببان فيكون فُلْ فُلْ وهو صدر مستفعلن . وهما السببان المقرونان . ويكونان مفروقين ، فيكون سبب فى أول الجزء وسبب فى آخره . ويكون السبب المفروق متحرك الثانى فيكون فُلُ فُلْ نحو صدر متفاعلن وآخر مفاعلتن .

فأما الوتد فهو الموضع الذى لا يجوز فيه زحاف ، وهو ثلاثة أحرف . وأما الوتد المجموع فهو فَعَل نحو علن من مستفعلن . والوتد المفروق نحو فَعْلُ تحولات فى مفعولات .

هذا باب تفسير العروض وكيف وضعت والاحتجاج على من خالف أبنية العرب

أما وضع العروض فإنهم جمعوا كل ما وصل إليهم من أبنية العرب فعرفوا عدد حروفها ساكنها ومتحركها . وهذا البناء المؤلف من الكلام هو الذى تسميه العرب شعراً . فما وافق هذا البناء الذى سمته العرب شعراً فى عدد/حروفه ساكنة ومتحركة ، فهو شعر ، وما خالفه وإن أشبهه فى بعض الأشياء فليس اسمه شعراً ، لأن الأسماء لا تقاس ، وإنما تُسمَّى ما سمّوا بالاسم الذى وضعوا عليه . ألا ترى أن الحائط مرتفع من الأرض وليس كل ما ارتفع من الأرض فهو حائط ، لأن الدكان(١٦) والرابية مرتفعان من الأرض وليسا حائطين . فمن زعم أن كلَّ ما ألفه شعر لأنه مؤلف ، فليقل إن الدكان حائط لأنه مرتفع من الأرض ، وليقل إن الخطبة والرسالة شعر لأنه مؤلف . فإن قال إنما يكون الشعر على(١٧) ما أُلِّف على مثال ما

٩

(١٥) فى الأصل بفتح الهمزة وقد أسكناها حتى تتفق مع مقصود المؤلف كما فهمناه فى الهامش السابق .

(١٦) «الدكان الدكة المبنية للجلوس عليها» ، لسان العرب مادة دكن .

(١٧) ربما كان الأصح حذف (على) هذه ــ رغم وضوحها فى النص ــ لأنها تجعل الجملة ملتفة .

أَلَّفت العرب الشعر وإن قصر وإن طال ، فليقل إن الدكان حائط لأنه مرتفع عن الأرض كما ارتفع الحائط .

وإن قال ألست تسمى كلام أهل الحضر عربياً وليس بفصيح ، فهلاً يُسمَّى هذا البناء الذى يراد به بناء العرب وإن قصر وإن طال شعراً كما سميت هذا عربياً ولم يبلغ فصاحتهم ؟ فإنما سميت هذا عربياً لأنها حروف العرب وتأليفهم وإن لم تكن أفصح من فصاحتهم . وهذا البناء أيضاً من أبنية العرب وهو عربى غير أنك نقصته أو زدت فيه . فإنما تكلمتَ ببعض البناء الذى تسميه العرب شعراً ولم تكلَّم به كله . فبعض البناء لا يكون بيتاً ، وإن تكلمت ببناء بيت وزيادة أفسدت البيت ولم يبلغ أن يكون /بيتين . ١٠

فإن قيل وهل أحطتم بالأبنية كلها ؟ ألست لا تدرى لعل أبنية كثيرة لم تسمع بها ؟ قلت : بلى ، غير أنى لا أجيز إلا ما سمعت ، كما أنه لو قلتَ مررتُ بأبوك غيرَّتُه ، وإن كنتُ لا أدرى لعل هذه لغة للعرب . وكذلك بعض ذلك البناء الذى لم نسمع به . فإن قال قائل : أليس أول من بنى الشعر إنما بنى بناء أو بناءين ولم يأت على الأبنية كلها ثم زاد الذى بعده ، فلم يزل يجوز لهم أن يزيدوا ؟ فكيف لا تجوز الزيادة ؟ قلت أما من بنى من العرب الذين سجيتهم العربية بناءً فهو جائز وإن لم يكن سمعه من قبل ، كما أنى إذا سمعت منه لغة وهو فصيح أخذت بها . فإذا كان ذلك البناء ممن[١٨] ليست سجيته العربية لم آخذ عنه كما لا آخذ عنه اللغة .

فإن قال كيف جمعتهم الأجزاء المزاحف فيها فى البيت وأنتم لم تجدوا ذلك مجتمعاً ؟ وكيف زاحفتهم فى كل جزء وجدتم فيه الزحاف فى موضع أو موضعين ، وعسى أن يكون ذلك فى أول البيت أو آخره أو أوسطه خاصة فأجزتموه أنتم فى كل موضع منه ؟ فلأن من الأجزاء ما قد رأينا العرب زاحفت فيه فى غير موضع ، وأكثروا من الزحاف فيه فنحمله على الأكثر فى كلامهم ولا نحمله على الشاذ . ألا ترى أنّا إذا وجدنا ياءً أو واواً فى أكثر من ثلاثة أحرفٍ أو ألفاً لا ندرى ما أصلها/ حملناها أبداً على الزيادة ؟ وإذا جاءت الهمزة فى أول الاسم على أربعة أحرف نحو أفكَلَ[١٩] جعلناها زائدة ، فمن لم يقل ذلك لم يقل ذا . ١١

ومن قال إن الشعر ما أريد به الشعر فجاء على هذا البناء فليس بشعر ؛ قلت

---

(١٨) فى الأصل (بمن) بالباء ، ورأينا أن الأصلح للسياق (ممن) فأثبتناها .
(١٩) الأفكَلُ الرعدة . اللسان : مادة فكل .

فغير الشعر إذا لم يُرَد به غير الشعر فليس هو غير الشعر ، لأنه لم يُرَد به غير الشعر ، وليس هو شعراً لأنه لم يُرَد به شعر فما هو [شعر] .

ومن أراد الشعر فلم يجيء ببناء الشعر فكيف هو غير الشعر ولم يُرَد ذلك ، وقد زعمتَ أنه لابد من إرادة ، فإذا خصصت الشعر بالإرادة فلمه(٢٠) ؛ ومما جاء من البيوت المجتمع فيها الزحاف قول لبيد :

فـلا تـزول إذا يـزول ولا
تـدنـو إلـيـه إذا هـو اقـتـربـا(٢١)

والقصيدة من المنسرح . وقال آخر وهو من الهزج مكفوف :

فـهـذان يـذودان
وذا مـن كـثـب يـرمـى(٢٢)

وقال العجاج من الرجز : فهنَّ يعكفن به إذا حجا(٢٣)

مفاعلن مفتعلن مفعاعلن

وقال آخر من الكامل :

يـا حار لا تجهل على أشياخنا
إنّا ذوو السُّورات والأحلام(٢٤)

١٢ وقال امرؤ القيس فزاحف فى الأجزاء كلها :/

---

(٢٠) المعنى فى هذه الفقرة غامض بسبب الإكثار من استخدام النفى ونفى النفى . ونظن أن قصد المؤلف هو الرد على من يرى الإرادة معياراً لشعرية الشعر ، دون الرجوع إلى تقاليد العرب فى بناء الشعر . والمقصود هنا الوزن أو (عدد الحروف ساكنها ومتحركها) .

(٢١) هكذا فى الأصل . ولم نستطع التأكد من النسبة

(٢٢) البيت لعبد الله بن الزبعرى راجع الأغانى ، ط دار الكتب ٦٢/١ ؛ ومصادر أخرى أشار إليها محقق كتاب «الكافى فى العروض والقوافى» للخطيب التبريزى . الخانجى ص ٧٥ .

(٢٣) النسبة إلى العجاج صحيحة . راجع اللسان ط بولاق جـ١٨ ص ١٨١ ؛ وجمهرة اللغة جـ ٣ ص ٣٢٥ .

(٢٤) قد يكون لعبيرين الأبرص أو لمهلهل بن ربيعة . راجع معجم شواهد العربية ص ٣٧٦

سماحة ذا وبرٌّ ذا ووفاء ذا
ونايل ذا إذا صحا وإذا سكر[٢٥]

وقال عنترة :

إنى امرؤ من خير عبس منصبا[٢٦]
شطرى واحمى سائرى بالمنصل[٢٧]

وقال :ذهب الدهر بحُجرْ
وبعمرو وقطام[٢٨]

وقال :قيَّده الحبُّ كما
قيدٌ راع جملا[٢٩]

وقال :

تلعَّب باعث بذمة خالد
وأودى عصام فى القرون الأوائل[٣٠]

(٢٥) جاء فى الهامش : «هذا من بحر الطويل وأجزاؤه كلها مقبوضة» . والبيت صحيح النسبة إلى امرىء القيس . راجع ديوانه ط دار المعارف ١٩٥٨ ص ١١٣ .

(٢٦) أسفلها منصبى . وهى الأصح فى الديوان .

(٢٧) النسبة الى عنترة صحيحة ، والبيت من قصيدة مطلعها :

طال الثواء على رسوم المنزل
بين اللكيك وبين ذات الحرمل

راجع الديوان ، ط دار صادر بيروت ١٩٦٦ . ص٥٧ . وقد جاء فى هامش المخطوطة : « هذا البيت من بحر الكامل وأجزاؤه كلها دخلها الإضمار . قال التبريزى الدليل على أنه من الكامل أول القصيدة : طال الثواء على رسوم الـ[منزل] . » .

(٢٨) فى الهامش : « هذا البيت من الضرب الثانى فى العروض الثانية من بحر الرمل وأجزاؤه كلها مخبونة » .

(٢٩) فى الهامش جاء « هذا البيت من منهوك الرجز وأجزاؤه كلها مطوية » .

(٣٠) فى الهامش جاء : « هذا البيت من بحر الطويل وأجزاء النصف الأول مزاحفة بالقبض كما ذكر الشيخ » يقصد الأخفش فى المتن .

فزاحف فى النصف كله .

وهذا مع جمعنا إياها فإنما وجدناها متفرقة مثل تأليفنا مسائل العربية . ولم نسمع ذلك التأليف من العرب ، إنما سمعناها متفرقة فيكون جمعنا إياها جائزاً .

ومن زعم أنه يأخذ الشعر بالاستماع ، قلت فإذا استمع معك غيرك فقال لما تزعم أنه شعر ليس بشعر ، ولما تزعم أنه ليس بشعر عندك هو شعر ، فما حجتك عليه ؟ إن احتججت عليه بأنك تسمع ما قال ، أنا أيضاً أسمع . ومن زعم أنه يأخذه بالترنم والغناء ، فإن الترنم يكسر الشعر ؛ وذلك لأنه لايقدر على المد إلا فى حروف المد ، وليس فى كل موضع يمد فيه من البيت فيه حرف مد . فإذا لم يجد حرف مد زاد حرف مد من عنده ، ولابد من ذلك ، فالزيادة فى الحروف كسر . فإن قال هو تعديل

١٣ الترنم قلت ولئن كان كذلك أليس هو كسر للبيت ؟ /

هذا باب تغيير أول الكلمة وآخرها

أما هى وهو ولام الإضافة . . . فإن شئت أسكنت أوائلها وإن شئت

١٥ حركت . تقول هو كلمك وهى قال ذلك وإن شئت أسكنت [ ](٣١) ./

وأما هاءات التأنيث كلها ، فإذا وصلتها صارت تاء . وكل ألف منقوصة وصلتها وهى فى اسم منصرف أبدلت مكانها التنوين ولم تحتسب بها . فهذا يأتى لك على جميع ما فسَّر الخليل من تغيرُّ أول الكلمة وآخرها ، والزيادة فيها والنقصان ، والتحريك والإسكان . ولابد لمن نظر فى العروض أن يتعلم شيئاً من العربية ، من ذلك حروف الرفع والنصب والجر والجزم ، فليبتدأ بذلك قبل هذا ، فإنه أقوى له عليه .

هذا باب ما يحتمله الشعر

مما يكون فى الكلام ومما لا يكون فى الكلام

اعلم أن هم إذا كان قبله حرف مكسور أو ياء ساكنة ، إن شئت أسكنت ميمه فى الوصل ، وإن شئت حركتها وألحقتها ياءً أو واواً ساكنة نحو بهمْ وبهمُوْ وعليهمو وعليهمى وعليهمْ وبهمى . وميم الجماعة فى غيرهم إن شئت أسكنتها فى الوصل

---

(٣١) فراغ مقدار صفحتين أو ثمانية وعشرين سطراً ، نتج عن تآكل فى ورق المخطوطة فلم تظهر الكتابة . ويبدو ــ كما هو واضح ــ أنها استكمال لباب تغيير أول الكلمة وآخرها .

وإن شئت حركتها وألحقتها واو ساكنة نحو انتمو ، وقلتمو وأنتمْ وقلتمْ بإسكان الميم . غير أنها إذا لقيت الوصل فلابد من ضمها . وكذلك هم ، الا أن يكون قبلها ياء ساكنة أو حرف مكسور ، فيكون فيها الضَّمُ والكسر إذا اتصلت بحرف وصل . ومن العرب من يجرى كُمْ مُجْرى هم .

١٦ وأما هاء الإضمار للمذكر ، فإن كان قبلها حرف مكسور/ألحقتها في الوصل ياءً أو واواًنحو مررت بهى وبهو . وإن شئت حذفتها في الشعر وتركت الهاء متحركة . وبعض العرب يسكنها ، وهي لغة لأزد السراة[٣٢] . قال :

فظلت لدى البيت العتيق أخيله
ومطواى مشتاقان له أرقان

فإن كان قبل الهاء ياء ساكنة حركت الهاء بالضم والكسر في الوصل ولم تلحقه[٣٣] شيئاً نحو عليْهُ وعليه يا فتى . وإن شئت ألحقتها ياءً أو واواً . والهاء في غير هذا تُلحقها[٣٤] في الوصل واواً نحو تأتهو وعندهو . وإن شئت حذفت هذا في الشعر وتركت الهاء متحركة . وقد سمعت من العرب من يحذفه في الكلام .

واعلم أن كل ياءٍ أو واوٍ متحركتين في آخر كلمة وما قبلها متحرك ، فإن شئت أسكنتها نحو رأيتُ القاضي وأردتُ أن تمضي وتغزو . قال :

وما سودتني عامرُ عن وارثة
أبى الله أن أسمو بأم ولا أب[٣٥]

---

(٣٢) البيت ليعلى بن الأحول الأزدي . وقد كتبت لدى في الأصل (لدا) . راجع الخصائص ١ : ١٢٨ ؛ المقتضب للمبرد ٣٩١١ (نقلا عن معجم شواهد العربية ص ٣٩٩) . وأزد السراة تجمع قبائل في اليمن وأبوهم هو أزدبن الغوث بن نبت بن مالك بن كهلان بن سبا وهو أسد بالسين أفصح . اللسان مادة (أزد) .

(٣٣) في الأصل (يلحقه) فلا تتفق مع التركيب النحوي للجملة بنصب (شيئاً) ولذاغيرناها

(٣٤) في الأصل (يلحقها) بالياء غيرناها لتصلح مع نصب (واواً) .

(٣٥) البيت لعامربن الطفيل . راجع ديوانه . صادر بيروت ١٩٦٣ ص ١٣ . وراجع أيضا معجم شواهد العربية ص ٥٤ .

وقال رؤبة : سوّى مساحيهن تقطيط الحُقَقْ(٣٦)

وهي وهو كل هذا إن شئت أسكنت آخره في الشعر .

واعلم أن كل مالا ينصرف يجوز صرفه في الشعر نحو قصر الممدود . لا يجوز الحذف في الشعر فإذا قصرته فإنما تحذف حرفاً . ولا يجوز مد المقصور لأنه لا تجوز الزيادة إلا فيما كان من الجمع ثالث حروفه ألف وبعد الألف حرفان/نحو : ١٧

قوائمها إلى الركبات سود

وسائر خلقها بعدُ البهيمُ(٣٧)

وقال :

أرى عيني ما لم تريناه

عالم بالترهات(٣٨)

---

(٣٦) في الهامش جاء : هذا البيت من قصيدته المرجزة المشهورة مطلعها :

وقاتم الأعماق حادي المخترق

ثم قال فيها يصف فرساً :

قب من السعداء حقت في مرق
لواحق الأقراب فيها كالمقق
تكاد أيديهن تهوى في الزهق
من كفها شداً كأضرام الحرق
سوى مساحيهن تقطيط الحقق
تقليل ما قارعن من سمر الطرق

قوله مساحيهن ، أي حوافرهن أراد أن حوافرها كأشد المساحي ؛ وهي جمع مسحاة وهي المجرفة الحديد . قوله تقطيط الحقق كما تقط الحقق جمع حقة . شواهد العيني » . والنسبة صحيحة . راجع اللسان مادة أون ؛ وأيضا ديوان رؤبة . جمع وليم بن الورد . ليبسك ١٩٠٣ (نقلا عن معجم شواهد العربية ، ص ٥٠٤)

(٣٧) لم نستطع معرفة قائل البيت .

(٣٨) في الهامش بجوار الترهات : « الأباطيل » . والبيت لسراقة البارقي . راجع ديوانه تحقيق حسين نصار . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٦٦ ص ٧٨ ؛ وجمهرة اللغة ١/ ١٧٦ ؛ معجم شواهد العربية ص ٧٤ .

أخبرني من أثق به من الرواة أنه سمعه غير مهموز ، ولا أرى الذين همزوا إلا لم يسمعوه من العرب . فإنما همزوا فراراً من الزحاف . ولو سمعتُ مثل هذا البيت لا أدرى أهمزه العرب أم لا ، حملتُه على ترك الهمز لأنه الأكثر .

وكان الخليل لا يجيز إلقاء ياء مفاعيلن إذا كانت عروضاً ويقول ان العروض تشبه الضرب . ولأن هذا الشعر مجزوء ، والجزء الذى حذف يلى هذا الجزء ، فكرهوا حذفه مع هذا ، ولأن الجزء يصير مثل آخر الرجز . وكرهوا أن يكثر ذلك فيشبه الرجز[٣٩] .

ولم يسقطوا نون مفاعلتن لأن فيها ثلاثة أحرف متحركة ، وبعدها حرفان متحركان ، فتجتمع خمس متحركات . ولم يجيزوا المعاقبة[٤٠] إذا كانت[٤١] مفاعيلن كما أجازوا فى الكامل حين صارت مستفعلن مستفعلن[٤٢] كجزء يلقى سينه وفاؤه فقد تقصره .

وأما الكامل فأجازوا إسكان ثانى متفاعلن لكثرة المتحركات حتى صار مستفعلن ثم عاقبت السين الفاء . ولم يكونوا ليجمعوا على الجزء الإسكان وحذف حرفين بغير معاقبة ./ وحذف السين أحسن لأنه الجزء الذى أسكن . وكرهوا أن يجعلوا العلة فى موضعين وهو يلى الأول ، فالأول فى موضع الحذف والزيادة . ألا ترى أن الحذف والزيادة يكونان فى أول البيت ؟ وهو أيضاً قبيح . وقد جاء . قال زهير : ١٨

ويقيك ما وقى الأكارم من
حرب تسمَّيت به ومن غَدْرِ[٤٣]

---

(٣٩) ربما يقصد أنه مقطوف أى مصاب بعلة القطف أى حذف السبب الخفيف الأخير وإسكان ، ما قبله .

(٤٠) المعاقبة مصطلح عروضى يعنى « تجاور سببين خفيفين سلما أو أحدهما من الزحاف » ؛ أى لا يجوز مزاحفتهما معاً . راجع الدمنهورى . الحاشية ، ص ٢٩ .

(٤١) يمكن أن تكون هكذا « كانت » أو « صارت » ، لأنها مطموسة فى الأصل .

(٤٢) مكان (مستفعلن كجزء) مطموس ، وهذا اقتراحنا .

(٤٣) راجع ديوان زهير ط دار الكتب ١٣٦٣ هـ . ص ٨٦ . ومعجم شواهد العربية ص ١٨٦ .

وقال امرؤ القيس :

وإذا أذيت ببلدة ودعتها
ولا أقيم بغير دار مقام(٤٤)

وقد جاء مفتعلن وهو قليل . قال الشاعر :

ولقد رأيت القرن يبعجُ بطنه
ثم يقوم وما به جرح يرى(٤٥)

وجاز إسكان غير فعلاتن لأنه صدر متفاعلن . وقد أجازوا فعلن فى الذى (. . .) متفاعلن وهو الأصل لأنه صدر متفاعلن ، (ولكونه الأصل) . كما أن قولهم لا أدر أصله لا أدرى . ولم يجىء (إسكان فعلن)* فى العروض إلا جائزة مع فعَلن لأنه صدر متفاعلن . وكذلك حال متفاعلاتن ومتفاعلن فى سكون الثانى والمعاقبة كحال متفاعلن ، لأنه لم يكن ليكون أضعف منها وقد زيد على وتدها . وإنما/زيد على وتدها لأن هذا شعر توهم فيه الطول والثقل وعلى ذلك وضعوه . ولم نجد مفتعلن ولا مفاعلن فى بحر الكامل . وهو جائز لأنه قد جاء فى بابه . ١٩

وأما الهزج ، فتعاقب فى مفاعيلن الياء النون وإن كنا لم نجد الياء أسقطت فى شىء من الشعر فنقيس عليه كما قسنا على مستفعلن فأسقطنا سينها وفاءها فى مواضع كثيرة ، وإنما وجدناها فى بعض المواضع . وكان الخليل لا يجيز ذهاب ياء مفاعيلن التى للعروض ويقول : العروض تشبه الضرب والضرب لازحاف فيه . ويقول : أكره أن تكثر مفاعلن فيه فيشبه الرجز . فكيف هذا وفى آخره جزء لا يكون مفاعلن ؟ وكيف يجيز طرح الياء فى موضع ولا يجيزها فى موضع ، وهو لم يجد حذفها فى شىء من الهزج ؟ وحذف النون أحسن من حذف الياء لأن النون تعتمد على وتد والياء تعتمد على سبب . وكان الخليل يزعم أن حذف الياء أحسن عنده من مفاعيلن فى الطويل ولا أعلمه إلا كان ها هنا عنده أيضاً أحسن .

---

(٤٤) لم نستطع التأكد من النسبة .
(٤٥) لم نستطع معرفة صاحب البيت .
* ما بين قوسين مطموس فى الأصل وما أثبتناه هو اقتراحنا معتمداً على بعض الحروف الظاهرة وعلى السياق . والأول منه لم نستطع أن نقترح له كلمة .

وأما الرجز ففعلتن فيه أحسن منه فى البسيط والسريع ، لأن الرجز يستعملونه كثيراً ، وإنما وضعوه للحداء ، والحداء غناؤهم وكلامهم إذا كانوا فى عمل أو سوق إبل . فالحذف مما يكثر فى كلامهم أخف/عليهم . قال : ٢٠

هلاَّ سألت طللاً وحمما[٤٦]

وقال : قد جبر الدينَ الإلهُ فجبر[٤٧]

فلم يقبح[٤٨] . وقد جاء بفعلتن كما قبح فحسَّبوه فألفوه كما حسَّبت . ومفتعلن ومفاعلن فيه حسنان . ولا أعلم مفتعلن فيه إلا أحسن لأنك ألقيت حرفاً يعتمد على وتدٍ . وحسن ذهاب الفاء من مفعولن لكثرة استعمالهم هذا الشعر كما وصفت لك . وجاز إلقاء السين والفاء . وانما خرج فى قول الخليل من الهزج وهو فى موضع الياء والنون من مفاعيلن لأن السين والفاء تعتمدان على وتد ليس من جزئهما .

أما الرمل فحذف ألف فاعلاتن التى لا تعاقب أحسن . فإن ذهب نون ذلك الجزء فهو أقبح لأن اجتماع الزحافين فى جزء واحدٍ مما يثقله . وإن ذهبت ألف الجزء الذى بعده كان أقبح لأن اعتماده على حرف غير مزاحف أقوى . ونون فاعلاتن حذفها أقبح من حذف الألف التى فى الجزء الذى يليها من بعدها ، لأن الألف تعتمد على وتد والنون تعتمد على سبب . فإنما أجازوا الزحاف فى فاعلن وفاعلان وأصلها فاعلاتن كما كان فى المديد ، لأن الرمل شعر كثير/تستعمله العرب ، والمديد الذى فيه فاعلن وفاعلان لم نسمع منه شيئاً إلا قصيدة واحدة للطرماح . فما كان أكثر كان الحذف فيه أجود . ٢١

---

(٤٦) لم نجده فى معجم شواهد العربية ، ولكنا وجدنا إشارة لدى عوق عبد الرءوف فى تحقيق كتاب القواق للتنوخى إلى أنه للعجاج براوية أخرى هى :

وما صباى فى سؤال الأرسم
وما سؤال طلل وحمم

من قصيدة مطلعها :

يا دار سلمى يا اسلمى ثم اسلمى
بسمسم أو عن يمين سمسم

ويقول إنه وجدها فى مجموع أشعار العرب جـ ٢ ص ٥٨ س ٨ .

(٤٧) للعجاج . ديوانه ص ١٥ . ومعجم شواهد العربية جـ ٢ ص ٤٦٨ .

(٤٨) جاءت فى الهامش « يريد كما قبح مجىء فعلتن فى البسيط . وقد تقدم البيت فى بابه » .

وكان الخليل يقول إنما جاز حذف ألف فاعلاتن وهى عنده موضع نون مفاعيلن من المزج لأنها صارت فى الصدر فصارت عندهم أقوى . وكذلك جوَّز فى سين مستفعلن وفائها أن يحذفا فى الرجز ، وهما فى موضع ياء مفاعيلن ونونها من المزج ، لأن ذلك من مستفعلن فى الصدر ، فصار أقوى . وإنما أجزنا حذف نون فاعلاتن ، ولم يجىء فى الرمل ، لأنها قد وجدناها حذفت فيه النون فى المديد والخفيف فقسناها عليها . وكذلك نون فاعلاتن فى المجتث . فإن لم تقس الجزء بالجزء لزمك ألا تزاحف فى الجزء إلا فى الموضع الذى وجدته مزاحفاً .

وأما السريع فجاز حذف الفاء[49] والسين من مستفعلن فيه لأنا قد رأيناهم ألقوا السين وألقوا الفاء فشبهناه بمستفعلن الذى فى الرجز وأجزنا إلقاءهما جميعاً . وزعموا أن ذلك قد جاء . ومفتعلن ومفاعلن فيه حسن ، ومفتعلن أحسن لأنه

٢٢ يعتمد على وتد . وحذف فاء مفعولان ومفعولن فيه حسن لأنه صار فى شعر /يرتجز به : يكثر استعماله ، فيكثر حذفه . وكان الخليل يقول لم يجز الزحاف فى فاعلان لأن أصله مفعولاتْ . فقد أسكنوا تاء مفعولاتْ وهى النون من فاعلانْ فضعف الجزء . ولم يزاحفوا فى فاعلن لأن أصله مفعولاتْ . وقد حذفوا من وتده الفاء فضعف الجزء . وهذا ادعاء لأنه لم يعلم أن أصل هذا كان مفعولاتُ . والحجة فيه أنه لم يجىء ، كما لم يزاحفوا فى فعولن فى الخفيف لأنه لم يجىء . وكان الخليل يقول أصله مستفعلن فحذفوا السين والنون وأسكنوا خامسه . ولم يحتمل الزحاف لذلك . وما أرى ترك الزحاف فى فاعلن فى السريع لئلا يختلط بالعروض الأخرى . وبنى فاعلان عليه فترك فيه الزحاف كما قالوا قَصَتْ وقَصَتا .

وأما المنسرح فحال مستفعلن فيه كحاله فى السريع ، إلا مستفعلن التى للعروض التى على ستة . فإن السين التى فيها تعاقب ألفا لأنها لو سقطتا وقبلهما تاء مفعولات ، اجتمعت خمسة أحرف متحركة . وجوزوا ذهاب الفاء والواو من مفعولات لأنها فى صدر الجزء فأشبه مستفعلن . وذهابها قبيح . وقد قال لبيد :

فــلا تــزول إذا يــزول ولا

٢٣ تــدنــو إلــيــه إذا هــو اقــتــربــا/

فى قصيدة على المنسرح . ولم أسمع فيه مفاعيل[50] وفاعلات حسنة ولا أراه

(٤٩) فى الأصل (الياء) وهو تحريف من الناسخ .
(٥٠) يقصد معولات بحذف الفاء .

إلا جائزا ؛ لأنه قد سقطت الفاء مع الواو ، فسقوط إحداهما أقوى[٥١] . وفاعلاتُ حسنة وعليها بنوا الشعر لأن الواو أقوى من الفاء . وذلك لأن الواو تعتمد على وتد والفاء تعتمد على سبب . ولزم ضربه مفتعلن لأنه شعر أجزاؤه كلها سباعية . ولم يجيء له ضرب فى هذا الذى على ستة ، إلا واحد ، فألزموه الحذف لطول أجزائه وكثرة حروفه . ولم يفعلوا ذلك بالكامل لأنه قد جاءت له ضروب . فإذا استثقلوا الأطول بنوا الأقصر . وهذا لم يجيء له ضرب إلا واحد . وذهاب الفاء فى مفعولانْ ومفعولن فيه صالح لأنه يرتجز به فيكثر استعماله فيجوز حذفه . وفعولانْ فيه قبيح . وقد جاء . قال الشاعر :

لما التقوا بسولافْ[٥٢]

وأما الخفيف فذهاب ألف فاعلاتن الأولى أحسن لأنها تعتمد على وتد ، فإن ذهبت مع ذلك النون قبح لأن (فى) اجتماع زحافين فى جزء واحدٍ قبحاً . وذهاب سين مستفعلن أحسن من ذهاب نون الجزء الذى قبله ، لأن السين تعتمد على وتد ، والنون فى الجزء الذى قبله على سبب . وما أرى أصل مستفعلن فيه إلا مفاعلن . والسين زيادة كما أن الواو/ فى مفعولاتُ زائدة عندى . وجازت الزيادة كما جاز النقصان . ويدلك على ذلك أن تمامها يقبح . وما أرى سقوط نون فاعلاتن وبعدها مفاعلن إلا جائزا . وكان الخليل ــ زعموا ــ لا يجيزه . وكذلك وضعَهُ . وقد جاء شعر جاهلى ذهبت فيه النون وبعدها مفاعلن . قال :

٢٤

ثم بالدبران دارت رحانا
ورحا الحرب بالكماة تدور[٥٣]

---

(٥١) المقصود من الجملة أنه يجوز مجيء مفاعيلُ بحذف الفاء من مفعولات ، برغم عدم سماعه لها ، لأنه قد جاز حذف الفاء والواو . فالأولى حذف أحدهما

(٥٢) فى اللسان مادة (سلف) « وسولاف اسم بلد . قال : لما التقوا بسولاف» . وقال عبد الله بن قيس الرقيات :

تبيت وأرض السوس بينها وبينى
وسولاف رستاق حمته الأزارقة

(وهى) موضع كانت به وقعة بين المهلب والأزارقة . وهكذا فقد جاء بدون نسبة .

(٥٣) لم نستطع معرفة الشاعر

وذهاب نون فاعلاتن قبيح لا يكاد يوجد . وقد جاء . أخبرنى من أثق به من العرب قال مهلهل :

إن تـنـلـنى مـن بـاعـثِ بـن صُـرَيْـم
نـعـمـةُ تجـدنى[54] لـذاك شـكـور[55]

ولم نجد ذهاب نون مستفعلن إلا فى شعرٍ لابن الرقيات . وزعموا أنه قد كان سبق اللحن . فمن جعله فى الشعر إماماً جوَّز حذف نونها ، ومن لم يجعله إماماً لم يجوز حذف ذلك . قال :

نـتـقـى الله فى الأمـور وقـد أفـ
ـلح مـن كـان همـه الاتـقـاء .[56]

لام الاتقاء مكسور وليس فى همه واو بعد الهاء .

وقد يجوز أن لا يكون فى هذا البيت زحاف على وجهين : أما وجه فقطع ألف الوصل وهو ضعيف . والوجه الثانى أن تثبت الواو لأن الحرف الذى بعدها قد تحرك . /وإنما كانت تسقط لسكونه . وإنما قبح نون فاعلاتن ومستفعلن لأنهما يعتمدان على سبب بعدهما . ومن زعم أن السين زائدة لم يستقبح ذهاب نون فاعلاتن قبلها . وأما مفعولن فجاءت مع فاعلاتن لخفة هذا الشعر ولأن اللفظ به يشبه اللفظ بالغناء . وإنما حذف من الوتد ، قال بعضهم : حذف الأول لأن أول الأوتاد يحذف للخرم ، وقال بعضهم : لا بل حذف الثانى لأنه وسط فكان أقوى له . والأول يلى السبب ، ويلى موضع الاعتدال ، وحذف الأول أقيس . **٢٥**

وأما المضارع والمقتضب فكانت فيهما المراقبة[57] لأنهما شعران قلاً فقلَّ الحذف فيهما . وإنما يحذفون مما يكثر فى كلامهم . ولم يراقبوا فى المجتث وإن كان قليلا ، لأن بين سببه وتدا ، فكان أقوى . وأجزت[58] حذف نون مستفعلن فى المجتث لأنه

---

(٥٤) فوقها جاء « فاعلات »
(٥٥) فى البيت مشكلة نحوية ، إذ كان الأصح نصب (شكور) كمفعول به ثانى لتجدنى .
(٥٦) يفهم من النص أن البيت لابن الرقيات . ولم نستطع التأكد من النسبة .
(٥٧) المراقبة مصطلح عروضى يعنى ضرورة مزاحفة أحد السببين إذا اجتمعا فى جزء واحد . راجع الدمنهورى ص٣٠ .
(٥٨) فى الأصل كتبت على هيئة (وأحزت) بسقوط نقطة الحرف الثانى .

قد جاء فى الخفيف . وهذا الجزء مثل ذلك لأن أجزاءه فاعلاتن مستفعلن كأجزاء ذلك .

وأما المتقارب فذهاب نون فعولن فيه أحسن لأن أجزاءه كثرت وهو شعر توهموا به الخفة ، وأرادوا فيه سرعة الكلام . وأنت تجد ذلك إذا أنشدته ، فكان

٢٦ ذهاب النون منه أحسن ، إلا أن يكون بعدها فعَلْ أو فُلْ فيقبح إلقاؤ ها/ ، لأن الحرف الذى بعدها قد أخل به . وهو مع قبحه جائز . لم نر شيئا امتنع من الزحاف لإخلال بما بعده . وجاز فى العروض فعَلْ وفعول ساكنة اللام فى قول الخليل لأن هذا الشعر حاله كما ذكرت لك . ولذلك أجازوا فُلْ فى العروض التى على ستة إذا كان قبله حرف لين . وقد طرح بعضهم فعُولْ فى العروض ، وقال : لئلا يجتمع حرفان ساكنان فى الشعر . وقد أخبرنى من أثق به عن الخليل أنه قال له : هل تجيز هذا ؟ فقال : قلت لا . قال : قد جاء . ثم أنشدنى :

فـرمـنـا الـقـصـاص وكـان الـتـقـاصُّ
حـقـاً وعـدلاً عـلـى الـمـسـلـمـيـنـا(٥٩)

فلو كان هذا وضعه كما يزعمون لم يحتج به . وأجزنا فُلْ فى الضرب إذا كان قبله حرف لين على القياس لأنه إن جاز فى العروض فهو فى الضرب أجوز . والله

٢٧ أعلم . تم/(٦٠) .

(٥٩) فى معجم شواهد العربية ، ص٣٩ ، منسوبا لزياد بن واصل . والمصدر العقد الفريد ، ٣٩٤/٥ . ولم نجده فى المصدر بل وجدناه بغير نسبة فى ٣٠٢/٦ من العقد الفريد ، ط دار الفكر . وفى اللسان (مادة قصص) جاء بعد البيت : « قال ابن سيده : قوله التقاص شاذ لأنه جمع بين الساكنين فى الشعر ، ولذلك رواه بعضهم : وكان القصاص . ولا نظير له إلا بيت واحد أنشده الأخفش » .

(٦٠) فى الهامش جاء : « انتهى من أول القوافى إلى آخرها » . بالخط نفسه . وفى المتن جاء بعدها بخط مختلف :

جمع اسما البحور فى قوله

طـويـل مـديـد والـبـسـيـط ووافـر وكـامـل أهـزاج الأراجـيـز أرمـل
سـريـع سـريـح والخـفـيـف مـضـارع ومـقـتـضـب المـجـتـث قـرب لـتـفـضـل

الفهارس

١ - فهرس الأشعار والأرجاز

القافية		الشاعر	الصفحة*
الإبقاء		ابن الرقيات	٢٤
اقتربا		لبيد	١٢ ، ٢٣
أب		عامر بن الطفيل	١٧
الترهات		سراقة البارقى	١٨
حجا	رجز	العجاج	١٢
فجبّرْ	رجز	العجاج	٢١
ذو سعُرْ		طرفة بن العبد	٥
سكر		امرؤ القيس	١٣
يُرى			١٩
تدور			٢٤
شكور			٢٤
عذر		زهير	١٩
بسولاف	رجز		٢٤
الحقق	رجز	رؤبة بن العجاج	١٧
جملا			١٣
الأوائل			١٣
بالمنصل		عنترة	١٣
المسلمينا		زياد بن واصل ؟	٢٧
أرقان		يعلى بن الأحول الأزدى	١٧
حمما	رجز	العجاج	٢١
البهيمُ			١٨
وقطام			١٣
مقام		امرؤ القيس	١٩
الأحلام			١٢
يرمى		عبد الله الزبعرى	١٢

* أرقام الصفحات فى جميع الفهارس هى أرقام صفحات المخطوطة الأصلية .

٢ - فهرس الأعلام

٣ - فهرس المصطلحات

الواقع الأدبى

الأشواق التائهة

مدخل إلى شاعرية "الشابى"

حمادى صمود

نشرنا منذ سنوات[1] قراءة لقصيدة الشابّى « قلب الشاعر »[2] حاولنا أن نستجلى منها بعض ملامح تجربته الشعرية مساهمة فى إرساء نقد ينبنى على النصّ ، بوصفه مظهرَ الإبداع وفضاءه الذى تلتقى فيه وتتداخل ذوات مؤتلفة مختلفة ، منحدرها آفاقٌ سحيقة البعدِ ، أسطوريّة المبتدإ والتكوين هى : ذات الشّاعر ، وذات الشّعر وذات اللّغة .

وكان عملنا صادراً عن إيمان عميق بأنّ : « ما كُتب عن الشّابى ليس إلا مجرد اللّهج بما فتن الناس . وهو إنْ دلّ على شيء فعلى أن الشّابىّ لم يزل مجهولا »[3] .

وها نحن نواصل هذه التجربة مع « أغانى الحياة » ليعودَ الشّعرُ إلى الشّعر ويخرجَ الكلامُ عن تجوّزات الفخر وتجنّى الغبن[4] .

● ● ●

منذ سنوات خلت لفتتْ انتباهَنا فى ديوان أغانى الحياة قصيدةٌ بعنوان « الأشواق التّائهة »[5] وكنّا فى كل مرة نقرؤها تداخل سمعَنا كرجع الصّدى أنغامٌ من مختلف الأغانى المؤلفة للديوان وتتراءى لنا خيالاتُ كثير من المعانى التى سبق أن قرأناها . وكنا كلما عاودنا القراءة وحاولنا الاندساس فى شعاب العالم الشّعرى الذى تبنيه تأكدّنا أنها مفتاح من مفاتيح الدّيوان ومدخل من مداخله الرئيسية وفيها تجتمع ملامح تجربة الشّابى الإبداعية وتتحدّد مرتكزاتها .

لذلك رأينا أنْ نهتمّ بها وأنْ نقرأها قراءة تعقِدُ الأسبابَ بينها وبين غيرها من القصائد وتبيّن ما بينها من الصّلات ، متحركين من فرضيةٍ زادتها معاشرة هذا الشّعر رسوخا وهى أنّ هذه القصيدة تقوم من بقية الديوان مقام النّواة المولدة والرّحِم المحْتضِن .

ولمّا عقدنا العزم على تقييد شرحنا وتدوين ما نعتبره قراءةً ممكنةً لها أطلّت مشكلةٌ مهمّة تتعلق بمسألة تصنيف هذه التجربة وتحديد ما يقوم فيها من منعرجات . وقد أدت هذه القراءة إلى التفكير فى القضية واقتراح بعض الآراء فى الموضوع . وقد بدا لنا أن التجربة تتضمن مظهرين على الأقل سنحاول عقب القراءة تحديد الخط الفاصل بينهما .

ولقد أعاننا توجهنا المنهجى على تبيّن هذه الأمور ، إذْ حاولنا قدر المستطاع تجاوز القراءة الخطيّة التقريرية إلى قراءة تتحرّك من إيمان عميق ، حصل لنا بالمعايشة ، والمعاشرة ، بأنّ تجربةً فى أهمّية تجربة الشابى لابد أن ترتد أجزاؤها إلى بنية كلية ، وأن يشدها نظام داخلى يحدّد أنساق المبانى والمعانى ويردّ التّنويع إلى الأصل أو الأصول العميقة الباطنة التى تغذى هذه التجربة وتكفل لها الوحدة فى التنوّع .

ولهذا كنّا ونحن نستجلى صورةَ هذه القصيدةِ فى غيرها وأصداء غيرها فيها حريصين على استجلاء بنيتها العامة ما دقّ منها واختفى ليكونَ حديثنا عن تجربة هذا الشاعر محيطا بخصائصه لا بخصائص الشعر الشّبيهِ به جملةً .

(١) يـاصـميم الحيـاة ! إنّي وحيـد
مـدلـج ، تـائـه . فـأين شـروقـك ؟
يـاصـميم الحيـاة ! إنّي فـؤاد
ضـائـع ، ظـامىء . فـأين رحيـقـك ؟
يـاصـميم الحيـاة ! قـد وجـم الـنـاى
وغـام الـفـضـا . فـأيـن بـروقـك ؟
يـاصـميم الحيـاة ! أيـن أغـانـيـك
فـتحت الـنـجـوم يُصغي مشوقـك ؟

(٥) كـنت فى فـجـرك ، الموشـح بالأحـ
لام ، عـطرا ، يـرف فـوق ورودك
حـالمـا ، ينهـل الضـيـاء ويصغـي
لـك ، فى نـشـوة بـوحـى نـشيـدك
ثم جـاء الـدجى . . . ، فـأمسيت أوراقـ
ا ، بـددا ، مـن ذابـلات الـورود
وضـبـابـا من الشـذى ، يتـلاشى
بـين هـول الـدجى وصمت الـوجـود
كـنت فى فجرك المغلف بـالـسحـر ،
فـضـاء مـن الـنـشـيـد المـادى

(١٠) وسـحـابـا من الـروى ، يتـهـادى
فى ضـمير الآزال والأبـاد
وضـيـاء ، يـعـانـق الـعـالم الرحـ
ب ، ويـسـرى فى كـل خـاف وبـاد
وانـفـضـى الـفـجـر ، فـانـحـدرت
مـن الأفـق تـرابـا إلى صـمـيـم الـوادى

*

يـاصميم الحياة كم أنـا فى الدنيـا غـريـ
ـب أشـقـى بـغـربـة نـفـسـى
بـين قـوم ، لا يـفـهـمـون أنـاشيـد فـؤا
دى ، ولا مـعـانى بـؤسـى

(١٥) فى وجـود مـكـبـّل بـقـيـود ،
تـائـه فى ظـلام شـك ونـحـس
فـاحتضنى ، وضمّنى لـك ـ كـالمـاضـ
ـى ـ فـهـذا الـوجـود عـلّة يـأسـى

*

[illegible] أحـد [illegible] الـوجـود إلا شـقـاء ،
وأمـانى ، يـغـرق الـدمـع أحـلاهـا ،
ويـفـنى يـم الـزمـان صـداهـا
وأنـاشيـد ، يـأكـل اللهب الـدامى مسرّا
تها ، ويـبـقـى أسـاهـا

(٢٠) وورودا ، تموت فى قبضة الأشـواك .
مـا هـذه الحـيـاة المـمـلـة ؟!
سـأم هـذه الحـيـاة مـعـاد
وصـبـاح ، يـكـرّ فى إثـر لـيـل
لـيـتـنى لم أفـد الى هـذه الـدنـيـا ،
ولم تـسـبـح الـكـواكـب حـولى
ليـتنى لم يـعـانـق الـفـجـر أحـلامى ،
ولم يـلـثـم الـضـيـاء جـفـونى

(٢٤) ليـتنى لم أزل ـ كـما كـنـت ـ ضـوءاً
شـائـعـا فى الـوجـود ، غـيـر سجـين !

٥ شعبان ١٣٤٩
٢٦ ديسمبر ١٩٣٠

« الأشواق التائهة »

فى المعاجم أنّ الشّوق والاشتياق نزاع النفس إلى الشيء . والشوق حركة الهوى وهو فى كتاب العشق توق تحرّكه حرقة البُعد وهيجان القلب عند تذكر الأحبة . والشّوق عذاب وضنىً ما لم تعرفِ النّفس ما إليه تنْزع وبه تتعلّق ، فتذهب فى البحث كل مذهب قلقةً نفورا ما إنْ تطأ دربا حتى تغلّق دونها المسالك وتنسدّ أمام ناظريها الآفاق فتولّي كسيرةً تراودها الرّحلةُ ويلحّ عليها عنيفُ الإضطراب والقلق . ذلكَ شأنها حتى تنكشف لها الحقيقةُ ؛ حقيقة الفناء فى نقطة البَدْء ومعانقةِ نور الفجر الأول قبل الكَوْن .

والشّوقُ فى العُنوان أشواقٌ فيشتدُّ النّزوع وينفك المشتاق عن وضعه وزمانه حركةً فى اتجاه المأمول تُبحر فى مجاهل الزّمن السّحيق بحْثاً عن الصُّورة الضّائعة .

وهى أشواق تائهة لا تهتدى برَسْم ولا تعرفُ إلى غَرضِها منفذا وإنّما هو البَحْث المرهقُ الممضّ الضّاربُ فى كلّ حدَب وصوْبٍ عسّاه يقعُ على الرغْبة فيجليها وَعلَ الهوى المكنونِ فيُبِينُه .

فلَيس فى العنوان إلاّ الإضطرابُ والحرقة والاختلاط .
فأين القصيدة منه ؟ وما وجه تعلّقها به وانتشارها عنه ؟

I الجوانب الشكلية

فى القصيدة عدّة مظاهر لافتة من بينها :

I . ١

ورودها على مقاطع متفاوتةٍ بعدد الأبيات (I /٤ ، II/٨ III

تبين توزيعها المقطعي بصفة قطعية (مثلا : II / ٨ مفصول في الديوان إلى ٢ + ٦ ، كذلك IV / ٨ يمكن أن تكون IV / ٤ ، ــ V / ٤) مختلفة بالرّوي بحيث يصبح توزيعها على النّحو التّالي :

I / ٦
- ٤ :
  - ١ ــــــ قـك
  - ٢ ــــــ قـك
  - ٣ ــــــ قـك
  - ٤ ــــــ قـك
- ٢ :
  - ٥ ــــــ دك
  - ٦ ــــــ دك

إذا اعتبرنا الكافَ السّاكنة حرف الرّوي ويكون كل المقطع إذ ذاك مقيدا . وتبرز بوضوح إرادة التّنويع بالتغيير في التوجيه (وهو حركة ما قبل الرّوي ، وقد اعتمد منها الشاعر الضمة في الأبيات الأربعة الأولى ، والكسرة في البيتين الأخيرين ، وهذا غاية ما يجيزه العلماء بالشّعر الأقل تشددا كالخليل) . كذلك اعتمد التّنويع والتّصرّف في الحرف (قاف ، دال) .

II / ٢
- ١ ــــــ رُودِ
- ٢ ــــــ جُودِ

III / ٤
- ١ ــــــ ادِي
- ٢ ــــــ ادِ
- ٣ ــــــ ادِ
- ٤ ــــــ ادِي

والتّنويع هنا في إيراده نوعين من المُرْدف : ما يشترك فيه الياء والواو وما تنفرد به الألف . وقد جاء في I / ٦ و II / ٢ و III / ٤ على نوعين من الشعر هما المُطْلق والمقيّد .

IV / ٤
- ١ ــــــ ـهـ ــــ سى
- ٢ ــــــ و ــــ سى
- ٣ ــــــ ـهـ ــــ س (ى)
- ٤ ــــــ ـهـ ــــ سى

أمّا في هذا المقطع فالخروج إلى روى آخر هو السّين والالتزام بكمّ صوتي متجانس يصل إلى حركة ما قبل السّاكن فلم يخرج عنه إلا في البيت الثّاني (بؤسى)

ويبلغ التّنويع أقصاه في آخر القصيدة حيث يتعدّد الرّوي (ل ، ها ، ن) ويختلف وجهُ البناء عليه

V / ٤
- ١ ــــــ لَه
- ٢ ــــــ اها
- ٣ ــــــ اها
- ٤ ــــــ لَه

VI / ٢
- ١ ــــــ لِ
- ٢ ــــــ لى

VII / ٢
- ١ ــــــ نِ
- ٢ ــــــ نِ

وتصبح المقاطع ثمانية إنْ لم نعد الكاف السّاكنة في كلّ I / ٦ رويّا فتصبح الأبيات الأربعة الأولى على روّى القاف ، يليها بيتان على روى الدّال ، متبوعا بكاف ساكنة . كما أفاد الشاعر من كل الإمكانات الحركية في العربية لبناء القافية (ـَ ـُ ـِ) وأنصاف الحركات .

فالقصيدة من هذا الوجه لا يقرّ لها قرار ولا تلتزم نمطا موحدا في بناء أواخرها ، يُباشِرُ فيها الشّاعر ضربا من الخروج عن الطرق العادية في كتابة الشعر ، ويدفع بها في مسالك شتى ، إمّا صورة من صور التّيه والبحث الدّائب عن المستقرّ ، وإمّا من شعور بأن الدفق الشّعري أكبرُ من أن يحتويه رويٌّ مفرَدٌ وأن تحيط به نغمةٌ رتيبة غطية . وفي هذه الحالة يكون التّنويع رديفَ الثّراء وقرينَه بحيث جاءتِ القصيدة قصائد يُطابِقُ جَمْعُها بعضَ ما وَعَدَ به عنوانُها .

I . ٢ .

أنّنا متى أمعنّا النظر في القصيدة وجدنا أن التنويع تضمه بنيةٌ أخرى يُمكن أن تُعتمد مدخلا من المداخل الشّكلية الممكنة إلى القصيدة وهي بنية ثنائية تقوم على تكرار المطلع بحيث يَشدُّ أطرافها ويرسم ملامحها البنيوية العامّة على النّحو التالي :

- I / أربعة أبيات
- II / ثمانية أبيات
- III / أربعة أبيات
- IV / ثمانية أبيات

وليس من الصّعب تبيّنُ الصّلة بينَ المَقطع المَطلَع والمَقطَع الذي يليه ؛ فعلاقةُ اسم المفعول « مشوقك » في نهاية البيت الرابع ، والنّاسخ الدّالّ على الزمن الماضي في بداية المقطع الثاني (البيت الخامس) ، علاقةٌ مباشرة هيَ علاقة الوَجْد بالذّكرى والحنين إلى الماضي وصْلاً لما انقطع وتعويضاً بالحلم عمّا فات وانقضى .

كذلك الصّلة بين المطلع المُكرّر (III / ٤) والمقطع الأخير فزيادة على إعادة كلمة الوجود الواردة في آخر المقطع الثالث في مطلع المقطع

الرابع ، هناكَ علاقةٌ معنويَّةٌ بين الطَّرفين هى علاقة التَّفسير والتَّفصيل والبَيان .

3 . I

وفى النَّص كثيرٌ من الثّنائيّات الأخرى تُدعّم الثّنائية العامّة :

ـ أ ـ ثنائيّة الإنشاء والخبر

فلئن كان النّص مُحاطا بالإنشاء مُبتدأ ومنتهى يَنْفتح بالنّداء وينْغلقُ بالتّمنى فهوَ فى متْنه مُزَاوَجَةٌ بين هـذين الأسلوبين وهى مـزاوجة فى المقطع الواحد وبين المقاطع :

فى الأبيات الثلاثة الأولى توسط الخبر النّداء والاستفهام وفى البيت الرابع استقل كل أسلوب منهما بِشَطْر .

جـاء المقطع الكبـير الثّانى (من البيت الخـامس إلى البيت الثانى عشر) خبرا كلّه .

المقطع الثالث يكاد يكون إنشاء كله باستثناء شطر البيت الأخير منه .

المقطع الكبير الـرّابع ينتهى بثلاثة أبيـات متمحّضة للإنشاء . وكذلك آخر البيت الرّابع منه .

ـ ب ـ ثنائية الكون وما قبل الكون أو الماضى وَماضى الماضى

وهذا الجانب جَلِىّ فى المقطع الثّانى حيثُ تلتبس الأنا بزَمَانَيْن يقعان فى الماضى لكنّهما متعاقبان . وقد عبّر عن التّعاقب بأداته تارةً كقوله « كنت . . . ثم جاء » ، أو بصَريح الإنقضاء كما فى البيت الأخير من المقطع الثالث حيث وقع الاكتفاء بالفاء لوجود الفعل السّالف الذكر .

ـ جـ ـ ثنائية الأنا والآخرين

الضّمير الغالب على القصيدة هو المتكلّم المفرد ممّا يَسِمُها بغنائية مفرطة ويجعلها صورة للحال التى يعيشها الشاعر ومتنفسا لشكواه وأوجاعه ؛ أى أنّ الخطاب تسيْطر عليه الوظيفة الانفعالية بحيث يملؤه الشّاعر إلى حد التشبّع بذاته فينعكس الخطاب على نفسه وتتحول شُحْـناته إلى غنائية تصدر عن الشّاعر وإليه ، وتَعود فتتعطل فيه قدرة الإنفـاذ ، ويتجرّد من كل بعد ، ويتكرّس للدلالة على ما فى نفسه . وسنرى النّتائج الأدبية لمثل هذا التوجه .

ويتحرّكُ هذا الضّمير فى مجال طرفاه المخاطبُ المفرد متعلّق اسم النداء وطرفه الآخر بالتّعاقب والتّناوب : ضـميرُ الجمـع العائـد على الناس ، أو الإشارة المقترنة بالوجود أو الدّنيا .

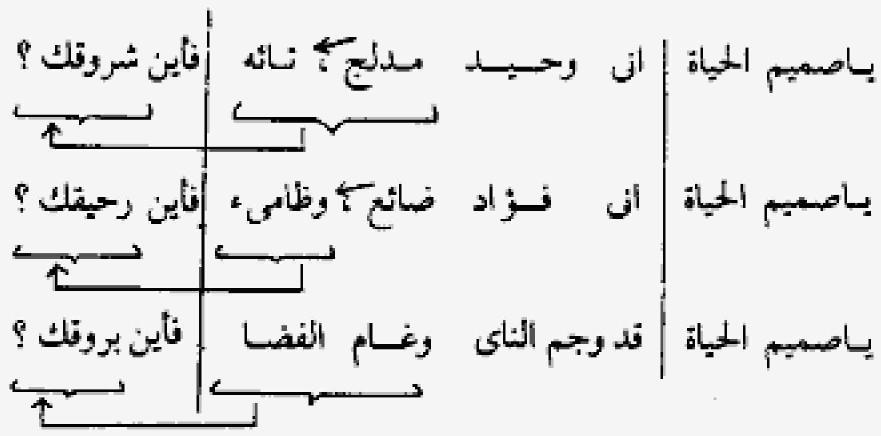
وعند هذا الحدّ يبرز ما نعده أهمّ خاصيّة فى بناء هذه القصيدة ؛ وهو انغلاق الإنشاء على الخبر مبتدأومنتهىً ممّاأغرقهافى الانفعال ؛ فبرز على أديمها تصريحا مفرطا وخَطَبيّه مباشرة مسارُها باتّجاه الغائب بديلا عن الوضع الرّاهن فجاء النّداء بكلّ قوّة يؤسس حركة الشّوق والتّوق ويفتح على آفاق لا تُدرك النّفس حدودها . إنّه نداء الغائب ؛ نداء البعـد والحـرقـة ؛ نـداء النفس أرهقتهـا أوزارهـا وأضنـاهـا القلق والضياع ؛ فباتت تستصرخ الغيْب بحثا عن السّكينة . فجاءت البنية هنا أيضاً ثنائية تقوم على المزاوجة بَين الانفعال (وقد جَاء خاماً عاريا عن الرّمز ليس فيه بين العَلامة وما تدل عليه بعد ، فى ضرب من اللّغة ـ المحاكاة) وتفسيـر الإنفعال بقـطع الطريق عـلى العقب رجوعـا إلى الأصل وبحثا عن البدء . إنّه رسم للطريق الوعرة التى تمخض عنها الشّعر وتمخّضت عنها القطيعة . هو دفع النص فى مضايق تفتح باب الذّاكرة فتلمْلم فى أرْجائها بقايا عالم قديم يُعيد النصّ صياغتها جميلة ناصعة .

تلك هى ذكرى البدء وخروج الشّعر عن وضعه ليؤسّس تاريخه ويكتشف مأتاه والأغوار البعيدة الموحِشة التى ولّدته . إنّه البحث عن الذات قبل الكون .

II التحليل

II ـ ١ المقطع الأول

الأبيات الثلاثة الأولى جاءت فى التركيب على وتيرة واحدة :



يُفتح البيت بالنّداء ويُغلق بالإستفهام وحدةً مقفلةً مشْحونة بالتّوسل والإستنجاد . وبين طرفيها يجد المتكلم حيزاً آمناً يحتويه ويحميه ؛ فينشأ الخبر عن الأنا متعلّقا بالنّداء مستدعيا الاستفهام . وعن هذا الشكل فى الحلول بالمكان لم يُؤثر الخَبَر إلاّ فى ما جاء بعده ولذلك كان المُنادى فى كل الحالات واحداً . واختلف موضوع الاستفهام باختلاف مـا سبق من خبر : فاستدعى الإدلاج والتّيه الشّروقَ وكان الرّحيق مناسباً للظّما ، وغَيْمُ الفضا لا يشقه إلاّ البرق إذا أراد السّارى أنْ يتبين إلى مسعاه سبيلاً .

ولا سبيل إلى تحديـد المنادَى صميم الحياة فى النصّ الاّ بتوظيف علاقات الخلاف والتّقابل التى بناها الشاعر بين حَقْلين دلاليْن يشمل الأول ، بالإضافة إلى اللاّزمة المفتاح ، « صميمَ الحيـاة » ، الأفق (بيت ١٢) ويشمل الثّانى . « الوجود » مجّردا (بيت ٨ وبيت ١٧) أو مقترنا باسم الإشارة (بيت ١٦) ممّا يولّد التّقابل ، إذْ يصبح النّداء على هذا النّحو مقابلاً للتّعيين والإشارة ، ويقوم كل من الاسمين خطا فاصلاً بين عَالَمِين مُتَقابلين :



عالم يَعْرفه الشّاعر ، يُشير إليه ويعينه ، وعالَم لا يُحيط به ولا يعرفه إلا من صُورَة نقيضه ، فتراه يجرى وراءه ، يتشبثُ به ، يناديه ، ويلح فى النّداء ، ولكنْ لا سبيل إلى دخول مَدَائِنه إلاّ باللّغة والاخْتِلاق وتوهّم المقابل من الموجود . ولذلك سيكون هذا البناء المعنوى قطب الرّحى فى القصيدة وأكبرَ فعاليّة من الفعاليّات المُولّدة لها .

وينبنى الخبر فى البيت الأوّل بناءً اسميا بين عناصره انتظام ، وبينها وبين النّظام العامّ للبيت تناسُقٌ : فالوحْدة والإدْلاج يُؤدّيان بصفة عاديّة إلى التّيه . والوحْدة قرينُ الفَرَقِ والخوْفِ والغُربة يجعل البحث عن الحماية والأمن شيئا طبيعيّا . وقد تمثلت هذه الحماية ، كما أشرنا ، فى إنزال الأنا والإخبار عنه بين طرق البيت . وهذه السّلسلة من الأخبار استدعت الإستفهام ، فالشروق نور والنور هداية وذهاب للظلمة ، والنّورُ ، إلى كل ذلك ، انسٌ ، فكان لابد من كل هذا لتبديد حال الضّياع التى تعصف بالمتكلم .

ويبقى مفهوم الضّياع قائما فى البيت الثانى لكنّه لا يؤثر فى الإستفهام أوْ لاَ يُستأثر به إذ يَتولّدُ هذا عن خبر آخرَ هُوَ الظمأُ الذى استدعى الرّحيقَ . والرحيق عصارة الشّىء وهو هنا فى تناغم مع الصميم ثم إنّنا إنْ قرنّاه بالفؤاد تبين أنه ظمأ مَجَازِىّ إلى معين الشّعر ومورده ليقول الشّاعر ما يجيش بكيانه .

وفى البيت الثّالث يبدو الإخبار منقطعا ، فى الظاهر ، عن المتكلم وتخرج البنية من الإسمية إلى الفعلية ، ولكنّ السّياق العامّ يؤكد صلته بالمتكلّم على سبيل التضمّن أو الكناية للعلاقة المباشرة القائمة بين النّاى وأغانى الحياة . والجُمْلتان الفعليتان التقريريتان فى هذا البيت سترتبطان باستفهامين مختلفين احتل أحدهما نهاية البيت الثّالث وجاء الثانى مقترنا بالنّداء فى البيت الرابع أثر فى تركيبه فجاء مخالفا لنظام الأبيات السّابقة ، حيث تعاقب الطّرفان فملآ نصف البيت على حين كانا يحيطان بالبيت كله . ويكشف البيت الرابع أن جملة المعانى السّابقة معان مجازية ، فالفؤاد والظمأ والناى والغناء كلّها منابتُ التّجربة الشّعرية ومنبعُها .

وحديث الشّاعر يتعلّق بتجربته الفنية وشعوره العميق بالحاجة إلى الاستزادة من هذه العناصر لتغطية الجدب المحيط بالعالم الذى يتحرك فيه .

كما يكشف البيت ، فى جزئه الثانى ، عن حامل الشّوق ، وهو الشّاعر بصريح ضمير المخاطب وصيغة اسم المفعول : فالشاعر « مشوق » ومتعلق شوقه « صميم الحياة » . ومع ذلك يبقى المنادَى مبهما غائبا لا سبيل إلى تحديد ملامحه وتعيينه ، ويتواصل البحث ضربا فى التّيه ، وبناء باللّغة أولا وآخرا : يحاولُ الفنّ بالرّمز أن يستعيض عن التجربة الحَقّ بمثالها الوهميّ المتخيَّل بما سيُمَكّنُ لِلصّفَةِ فى كل القصيدة ، لأنها ستُحَاكى عَالَما لا وجودَ لهُ خارجَ النصّ المتحدث عَنْه .

ومن أغراض الشّوق وأغراضه الذّكرى والتّلذّذ بحديثِ الوَصْل قبل الانقطاع والافتراق . وجاء ترتيب البيت الرابع يفتح المرحلة الموالية من النّصّ للصّلة المتينة القائمة بين نهاية البيت الرّابع : « مشوقك » ، وفتح الباب على الماضى فى البيت الخامس . وهكذا كانت نهاية المقطع الأول مجازاً إلى المقطع الموالى وخُروجاً بالقصيدة من زمن الشّعر وحالِه إلَى حديث النّشْأة الأولى والحنين إلى الأصيْل قبل ميلاد الشّاعر والشّعر بالإبحار فى الزّمن الماضى فى مَسَار معْكوس بحْثا عن إطلالة الشّرْق ومقاطع النّور لترتفع عنِ الشّاعر الحجبُ وتتلاشى العتمة التى تلفه . هو قتلٌ للزّمنِ المقبل ورفض للحاضر . فأحاطت تبعا لذلك بالقصيدة استعارةٌ مكثّفة اندمست فى كلّ جزء مِنْ أجزائها وهى استعارة الانفصال ــ الاتصال تكسيرا لمنطقِ الكون ورفضا لنمطيّته وانتظامه ، ومحاولة عكس المسار لتكون النّهاية وقوفاً على البداية،وذهولاً عن الكوْن والوُجُود .

٢ - المقطعُ الثّانى

الحفر فى الذّاكرة ، واختزال المسافات عوداً إلى بدْءٍ محتَجب لا شاهدَ عليه إلاّ ما يبنيه الإنسان بمحض التصوّر والخيال سيمكنان فى النّصّ لظاهرتين سبق أن برزتا فى المقطع الأول بتفاوت هما ــ زيادة على حديث الشّاعر عن نفسه وتواتر ضمير المتكلم والمفرد ــ انتشارُ الصّفةِ وتواترُ علاقةِ الإضافة بالجارّ والمجرور الدّال على الظرف مكانا وزمانا ، أو الدالّ على الأصلَ .

يبين ذلك مخطط الوظائف الآتى :

البيتان ٥ ، ٦ (وهما جملة واحدة)

كنت + جار ومجرور دال على الظرف + صفة | عطرا
- صفة + ظرف
- صفة
- صفة
- صفة
- صفة

البيتان ٧ ، ٨

ثم جاء الدجى فأمسيت. أ ــ أوراقا
- صفة
- جار ومجرور يدل على الأصل

ــ ب ــ ضبابا
- جار ومجرور يدل على الأصل
- صفة
- جار ومجرور يدل على المكان

الأبيات ٩ ، ١٠ ، ١١

ــ كنت + جار ومجرور دال على الظرف + صفة ــ أ ــ فضاء + جار ومجرور دال على الأصل

ـ ب ـ سحابا:
- جار ومجرور دال على الأصل
- صفـة
- جار ومجرور يدل على المكان

جـ) ضياء:
- صفـة
- صفـة
- جار ومجرور يدلّ على آلمكان

البيت ١٢ ورد فيه جارّان ومجروران دالان على المكان .

* *

هذا آلمقطع آلحُلْم أو آلمقطع آلوهم ، آلّذى يبنى آلشّاعر فيه صُورَة كوْنه وما قبْل كونه مقطع جاء منتظماً انتظاماً لافتاً ، فهو مكوّن من مقطوعتين تفتتحان الطريقة نفسها ـ تكرار الناسخ الدال على الماضى واسمه ـ وتشتركـان ، كما يبين آلرسّم السـابق ، فى نمط آلتركيب وآلوظائف آلغالبة كما أن كل واحـدة منها تبنى داخليا على مقـابلة أساسية كل طرف من أطرافها قطب معنى تقابل معانيه المختلفة المعانى آلمنضوية تحت آلقطب الآخر .

ـ أ ـ المقابلة الأولى

هى مقابلة مبنية على ثنائيتين ، كل ثنائية تمثل طرفا :

البيتان ٥ ، ٦	طرف أول
	≠
البيتان ٧ ، ٨	طرف ثان

وقد وظّف آلشّاعر عدداً من آلمظاهر آلبنيوية وآلمعنوية لبناء المُقابلة ، كآلفَصْل فى مستوى آلروىّ بحيث جعل آلدّال مشفوعا بالكاف ساكنةً فى البيتين (٥ ، ٦) على حين أطلقه فى البيتين الموالين (٧ ، ٨) ، كما فَصَل بينهما بعلامة لُغوية واضحة ، هى « ثمّ » الدالة على العطف مع آلتّعاقب ، ولكنّها تَشِى بآلفَصْل من حيث تؤكد آلوصْل ، ودعْم آلفَصْل بتغيير نوع آلجملة فى آلمطلع ، فجـاءت فعلّيةً تعبيـرا عن آلحدث الموحى بآلتغّير وتبدل الحال . وقد أقام الشاعر من جهة أخرى بؤرتين معنويتين متقابلتين فى مستوى آلعنصر الأساسى تقابلاً دالاً :

فجـرك	≠	الدّجـى
الحُلْـم		أوراق بـداد
العطـر		ذابـلات الـورود
النّشـوة		ضبـاب
النّشيـد		هـول
آلـورود		صمـت . . .
ـــ		ـــ
يـرف		يتلاشى (وهو الفعل الوحيد فى هذا آلطّرف الثانى)
ينهـل		
يصغـى . . .		

وجاء آلنّاسخ آلدّالّ على آلماضى فى مطلع المقطع الثانى يُعلن عن آلتّحول وآلزجّ بالنصّ فى آلحكاية وآلتّاريخ ، حكاية آلشّاعر ذاته عن ذاته ينحتها من قصص الخَلْق وآلتّكـوين ، ويصُوغها من نصوص ثقافته المختلفة آلتّى تحاول أن تعود إلى أصل الانسان ومبدأ حياته فوق الأرض وتلبّس روحه بآلمادة ، أى آلوقوف على نقطة الإزدواج والثّنائية وقت خروج الموجود عن آلجوهر الفَرْد وانبعاث آلمادة والشّكل طَوْقاً لروحهوحِصاراً . والزمن الماضى هو زمن آلشّاعر آلوحيد ، عليه يقع ما ألَمّ به من أحداث وعلى سَمْتِه تبنى كل المقابلات وعلى هذا النحو تنغرس القصيدة فى قصّة التكوين الأولى ، وتشرّع وجودها بوصفها كتابةً شعْريّةً تقدّ من الخرافة بدائـل وتعبّر بهـذا الرسمّ المتوهّم عن الضيق والرّفض . فالشاعر يبنى بآللّغة مشهَدَ آلعالم آلغـائب ، عالم المأتى الخفى ، عالم الشوق والحلم يبحث عنه مخرجاً من العذاب ، عالم مفقود من مَعِين غُربته وَجِدّة شعوره بآلام التّيه والضياع . عالم الغيبة والذهول والانطلاق ، عالم الحركة البطيئة الرقيقة كخفيف آلأوراق أو ضوع آلشّذى ، عالم النسيان والتبتّل والنشوة آلقصوى ، إنّه عالم الشّعر يصوغه آلشّاعر بآلوصف وشفافية آلرؤ ية وآلهواجس الغالبة .

ويأتى « الدّجى » يقابل آلفجر وتغير آلأحوال ويعقب زمن زَمَناً ، ولكنّ صورَة آلعالم آلماضى آلجميل تبقى عالقة بالشاعر أو يبقى هو متعلقا بها ؛ فينصبغ بلونها ما جاء مقابلا لها وإذا ما رشح عن مطلع مُقَابلة تامة (الدّجى الفجر) لا يقابل تمام التقابل الصورة الأولى ، وإذا اللّيل غير قادر على طمس معـالم آلفجر فـأتت آلصّورة الثانية (البيتان ٧ ، ٨) منزوعة من الأولى نزعا ، عليهما آثارها لتدل على هول الفاجعة وقوّة تشبث الشاعر بحلمه وعالمه آلوهمّى ؛ كـالطّفـل يُفْصَل عن أمّه فى حال آلرّضاع أو هى الأوصال تقطع فى الحى قطعا . وهذه صورة التحولات من ، مجىء اللّيل بعد النهار .

عطرا (بيت ٥) ← أوراقا (بيت ٧) . وهو انتقال من آلشّىء إلى سببه وممّا لا حجم له ولا شكل إلى ماله حجم وشكل .

يـــرف (بيت ٥) ← بداداً (بيت ٧) . ذهاب آلحركة والانتقال من الفاعلية إلى المفعُولية

ورود (بيت ٥) ← ذابلات الورود (بيت ٧) . التراجع والاقتراب من الموت

عطرا (بيت ٥) ← ضباب من الشّذي (بيت ٨) .

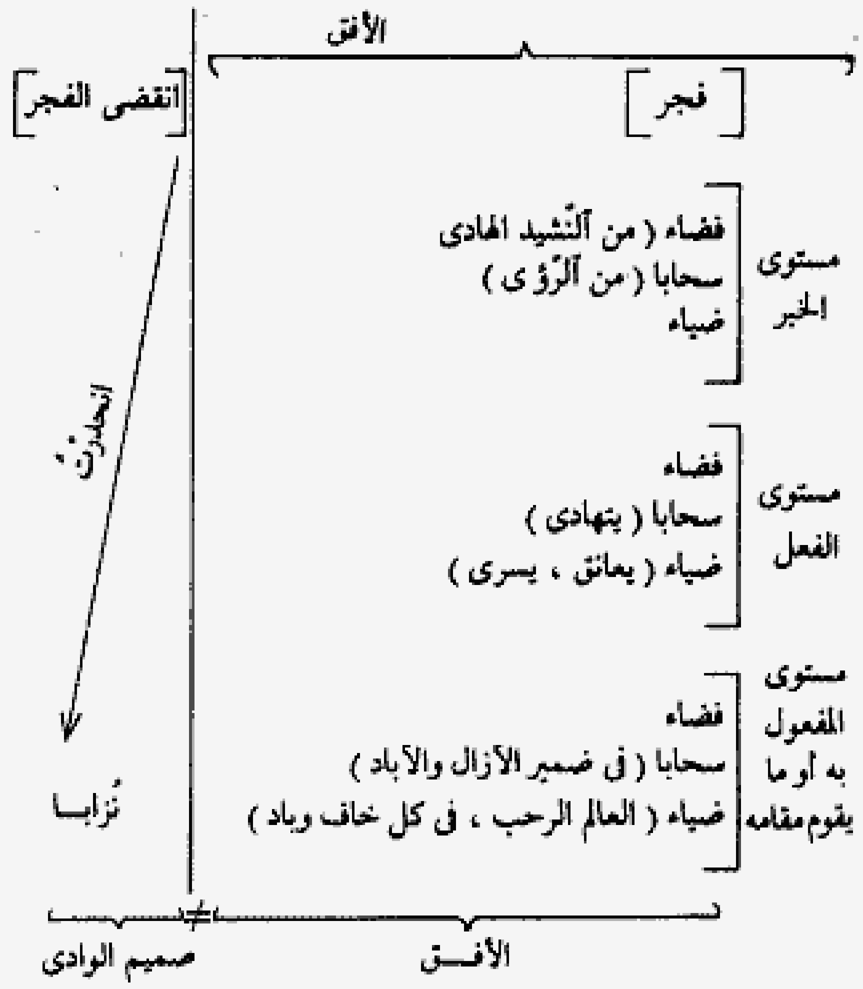
تبقى الصّورة هنا في منطق المقابلة رغم ما بين الطّرفين من تشابُه . يتّضح ذلك عندما ننزّل الطرف الأول «عطراً» في سياق الاستعارة المحيطة به « الفجر » والظرف الجار والمجرور « فوق ورودك » . فلئن بقى العطر فإنه في الطّرف الثانى غائم حدّده الخبر الثانى لأمسى « ضباب » ، والظّرفُ « بين هَوْلِ الدّجى وصمت الوجود » . ففى حين كانت الصّورة الأولى غارقة في النشوة والفرح والطّمأنينة أصبحت في الطرف الثانى قائمة مغروسةً في الخوف والموت (صَمْت الوجود) .

إذَنْ بدأ الشاعر يخرج من عالم السّحر والأبد ؛ ولكنه خروج من لا يصدّق الرّحيل والانفصال عن هذا العالم ، ولذلك يرتدّ الشاعر على عقبه بمجرّد أن يفيق على صورة الكون الموحشة ؛ فيطرد شبح الإفاقة ، ويحاول جاهداً الانغماس من جديد في الحلم ، فيعود النصّ على بدْئه ، وتطلع علينا الحكاية من أوّلها :

المقابلة الثانية

تكبر مساحة العالم وتتّسع آفاق الحُلم وينقبض الواقع وينحسر في بيت فتأتي المقابلة متفاوتة الأطراف يغطى محورها الأول ثلاثة أبيات ٩ ، ١٠ ، ١١ ، على حين يحتوى الثانىَ بيتٌ واحد (١٢) ، والتقابل هنا خفّى لا سبيل إليه إلا التأويل وتوليد النصّ ، من النصّ ، لأنه لا يقوم على مقابلة الوحدات والمعانى المفردة ، بل هى الصورة تستمد معناها وفعاليتها بوضعها إزاء صورة أخرى .

فلا مناص من مجاوزة ظاهر النصّ لتحديد التقابل . وبيانا لذلك نحاول تحديد مكونات كل طرف من أطرافها على النحو الآتى :



يبرز المخطط السّابق أن بناء المقابلة بناء متداخل متفاوت الأطراف نحتاج فيه إلى التخريج والتأويل . فلرسم الطرفين المتقابلين اللذين تتحرك القصيدة بينهما ، اضطر في البيت الأخير (١٢) إلى اختزال كل الفضاء الشعرى السّابق بأخباره وأفعاله ومفاعيله وصفاته في كلمة الأفق حتى تقابل صميم الوادى . ولما بيّنا سابقا ، يصبح الطّرفان المحيطان بالمقابلة هما « صميم الحياة » و « صميم الوادى » . وما عدا ذلك فكل المادة اللغوية التى بسطها في الطرف الأول لا نجد ما يقابلها في الطرف الثانى إلا التمييز ترابا (١٢) ، والفعل المرافق له الواصل بين الطرفين انحدرت وهو فعل مشحون بكل الإرث الفلسفى والدّينى الذى يدور حول بداية الحياة فوق الأرض .

وعلى هذا النحو يجبرنا منطق النص على أن نحدّد المجال المعنوى لكلمة « تراب » بالمجال المقابل له . وبناء المقابلة هذا البناء يعطى الكلمة معنى يجاوز المعنى المعروف ويجاوز المعانى الحافة المرتبطة به أيضا ، لا سيّما متى قرنا معناه بالجار والمجرور الدّال على الظرف (صميم الوادى) ممّا سنحاول بيانه .

إنّ في كلّ الوحدات ــ الأخبار معنى السّموّ والارتفاع ، وكذلك فيها إشارات واضحة إلى العالم السّحرى الذى يلفّ تجربة الشاعر .

فالطرف الأول فضاء (بيت ٩) لا يحيط به حدّ ولا يأتى عليه رسم ، هو عالم الأهازيج والأناشيد الرفيقة الرقيقة ؛ أناشيد العبادة والخشوع والتهجّد حيث يختلط الغناء برائحة البخور ، تشيع في الجو نوراً خافتا قلقاً لا يستقر ، إيذاناً بأنّ الحياة زائلة واقعةٌ على حدّ مَسْنون ، وهى أيضا أناشيد الإنسان سارحاً في الطّبيعة تغمُر روحهُ الرّاحة والطّمأنينة إذ يدخلها عالَماً سحريّاً يردّدُ في نشوة ما تَعْدِلُها نشوةُ أغانى الحياة وجمال الكون .

هو عالم الشاعر يبنيه بالرؤ ية ويقدّه من الضياء معنى غالباً يسعى إلى تطويقه وإذابته في أبْنيته اللّغوية ليعمّر به فضاء رؤ اه . إنّ حكايَة الحياة حكايةُ الشّعر ولا يَعْدُو ما يقوله ترجمةً لها وتاريخاً التأكيدَ على كونه شاعراً . فتِلْك حياته من قبل ومن بعدُ .

أمّا الأفعال ـ الصّفات فحركة خفيفة تتسرّب في الكون ، وتسْرى في أوْصَاله عليها آثارُ النّشْوة يحملها هذا المقطع من المقطع السّابق .

وبعض هذه الأفعال يشى بما أخفاه الشاعر في العنوان . فلا سبيل إلى أن نَسْكت عن فعل مثل عانق (بيت ١١) في قصيدة مَطْلعها الأشواق . وبهذا نتبيّن الضّنى الذى يدمى أوصال الشاعر ، ونفهم أهمية التاريخ في النص إذ هو حديث عن زمن كان ينعم فيه بوصال من يحب في صورة أثيريّة عجيبة تقوم على استعارتين : استعارة الضياء للحديث عن نفسه ، والعالم الرّحب للحَديث عن المَحْبُوبَة .

« وضياءً يعانقُ العالَمَ الرحب » (بيت ١١)

فالشّوْق تائه لا لأنّه لا يعرف متعلّق شوقه ، فلقد أبرزه هنا حرّيّة وانطلاقا وآثاراً علوية متخلصة من شَوائب المادة ، ولكنّها تائهة إذ

تسعى إلى ما تعرف أنّ إدراكه صعبٌ وإلى حالاتٍ لا يعيشها المرء إلا بخياله وفى خياله ، ومن ثمّ يصبح التاريخ ذاته حكايةً وضربًا من الوهم والخرافة . وتكبُر الفاجعةُ لأنّ مَعْدن القصيدة وباعثها ومحرّكها إنّما هو التعلق بالوهم والبناء على الحلم واستصْراخ مُثُل بناها الإنسان بعقله وأنشأها إنشاء ، منذ بدأ يفكّر فى مصيره وأصل تكوينه .

أمّا المفاعيل وما قام مقامَها فتبرز سعيَ الشّاعر إلى المُطلق والشمّول والانعتاق والتخلّص من قيود الوجود ظاهرا وباطنا .

فالفضاء فراغ وانفتاح والضياء نور لا يطوقه طوق ولا يحيط به حدّ ؛ إنّهما يرسمان صورة العالم بلا قيد ولا عائق ، لا بداية له ولا نهاية واقعا فى المطلق متَفَوقعاً فى الأبَد . هو البديل عن العالم الذى يتحرك فيه الشّاعر .

تلك إذن قصة هذا الشاعر : فجوة عميقة بين ما كان وما هو كائن ، بين الكون ـ الحلم ، والكون ـ الواقع ، قصة القطع والانفصال . وفى هذه الفجوة العامِرة بالخوف والرّعب والألم ينبت الشعر ويحفر مجراه مستقبلاً وِجْهَةَ الماضى هروبا من الزمن الحاضِر .

ولهذا جاء بناء القصيدة من الإنشاء إلى الخبر ، من حال النّفور والرّفض إلى سببها عودا على بدء فى محاولة جاهدة لإيقاف تقدم الزمن ، وقتل الفعل الذى يُعيد قصّةَ التكوين والهبوط وتدهور الصُّور والعوالم والقِيَم .

٣ . ٢ المقطع الثالث

إنّ الشعور بالهوّة والقرار والانقطاع عن العالم العلوى عالم السِحْر والرؤى ، ولد فى المقطع عدّة ظواهر : العودة إلى النّداء إصرارا على رفض الواقع والتشبّث بالصورة النقية التى رسمها لعالم ما قبل الكون وهروبا من مرارة اليقظة والعودة الى العالم المؤلم المضنى بالبقاء فى غيبة النشوة وعذوبة الحلم .

كما ولدّ على صعيد البنية اللّغوية التعجّب الدالّ على الكثْرة (بيت ١٣) حتى توافق الكثرة عُمْقَ الهوّةِ الفاصلة بين العَالمين . والتعجّب ضرب من التعبير المباشر يعلّق به الشّاعر حالَه ، ويعبّر عنه بطريقة تكون فيها اللغة رجْعَ الإحساس وقناته الشفّافة ، ويقدّمه للقارىء عاريًا لا يحتاج إلى تأويل أوْ تخريج .

وفى مجرى التعجّب نشأ المعنى الشّعرى الأساسى الدائر حول مسألة الحنين إلى الأصل والبحث عن عالم المثال وهو معنى الغربة .

والغرْبة كمعنى شعرى تستدعى جملة من المُلاحظات :

ـ معنى الغربة فى هذه القصيدة وفى كل أغانى الحياة ، ولعلّه فى هذا النوع من الشعر ، متولّد عن صورة مهمّة سمّيناها الانفصال/ الاتصال بوصفها حركةً متواصلةً متردّدة بين الواقع والمثال ، وفى الفضاء السحيق الفاصل بينهما ينمو الشعر ، ويستمد عناصره ، فتكون التجربة كلها منغمسة فى آلام الانقطاع وحرقة الفرقة .

ـ الإحساس بالغربة من جوهر العملية الشّعرية ذاتها . فهو إمّا ناتج عن قدرة الشّاعر على إدراك ما لا يدركه غيره ، أو لأن ثنائية الواقع والمثال لا تعدو أن تكون حلها ومَوردا من موارد الشعر ؛ وإذ ذاك يكون الحلم الشّعْرَ ذاتَه ، وتكون آلام الشاعر وعذابه من قدرته على بناء المثال بناء فذا ينحته من محض خياله ؛ فيكون التمزّق والإنقطاع حالةً لا وجودَ لها خارجَ الشّعر والشّاعر ، وتكون غرْبة الشاعر من غربة رؤ اه ومن قدرته ، على رؤ ية ما لا يراه غيره ، وتصور ما لا يتصوره . فالألم على هذا النحو صِنْوُ القُدرة ومرادفها ، والشقاءُ من الشّعور بالتفرّد .

وفى أحشاء هذا المقطع يزداد نموّ المقابلة المسيطرة على القصيدة والغالبة على الشاعر ، وهى مقابلة المطلق ≠ المقيّد أو المكان ـ القيد ≠ الفضاء .

لقد كانت المقارنة قبل هذا الحدّ بين حالتين متقابلتين ، لا شك ، ولكن جاء التعبير عنها بصفة مطلقة تُحمل فيها الحالة على الحالة . ولم تكتمل المقابلة لأن العنصر الأساسى المولد لها لم يبرز إلاّ فى البيت الثانى عشر (١٢) وهو الانحدار . لذلك وجدنا الشاعر يتوسع فى الحديث عن عالم المثال . واتّضح من الصّور التى وضعها له أن المعنى الأساسى هو الحرّية والإطْلاق ، ولكنّه لم يتحدث عن المُقابل إلاّ فى هذا المقطع الثالث ، عندما جاءت عملية الانحدار تؤكد التقابل بين التعيين بالإشارة أو بالاسم (الدنيا هذا الوجود) والنداء كاستغاثة وجرى وراء الحُلْم .

هَذَا فى نظرنا ما يفسّر مَعْنى القيد والحصار الغالب على المقطع . والحصار فى هذا المقطع ألوان :

ـ حصر بالجارّ والمجرور والدّالّ علىَ المكان (فى الدنيا بيت ١٣ . ومن المؤكد أن معنى الحصار والقيد لا يبرز هنا إلا باعتماد المقابلة بينها وبين العالم الآخر)

ـ حصر بالنبذ والتفرّد (غريب بيت ١٣) .

ـ حصر بالجارّ والمجرور الدّالّ مجازا على مكان أضيق من المكان السابق (بين قوم بيت ١٤) .

ـ حصر بالإنقطاع ، أى بانقطاع التّواصل وانتفاء التّفاهم ، وهى حالة أشد وقعا على الشّاعر من حالات الحصار السابقة (لا يفهمون بيت ١٤) .

ـ حصر بالجار والمجرور الدّال على المكان (فى الوجود بيت ١٥) .

ـ حصر بالصّورة ودلالة اللّفظ (مكّبل بقيود ، بيت ١٥) .

وتكثّفُ المحاصرة على هذا النّحو يؤكد أن الشّوق العارم الذى يهزّ الشاعر إنّما هو شوق إلى الحرّية والانعتاق ، وأنّ مولد آلامه ومحرك شعره إنما هو الشعور بالحصار بالمعنى الأونطولوجى .

وتنحو صورة الحصار فى المقطع إلى التراكب والتعدّد على هذا النحو :

ـ فى الدنيا غريب × ٢
ـ بين قوم لا يفهمون × ٢
ـ فى وجود مكبّل بقيود × ٣

فالموضُوعُ قيدٌ والمحمول قيْدٌ ، أو إنْ شئت فالاسم قيد والصّفة قيد

فتشتدّ الوطأة على الشاعر ، وهذا ما يهيء ، بصفة طبيعية ، لبروز الأمر المربوط بالفاء (فاختضنّى ، بيت ١٦) . فالمقطع من أوّله إلى آخره بناءٌ للقيود ، وأطواقٌ داخل أطواق تشدّ كلها على رقبة الشاعر ، فينحبس نفسه ويحسّ بالخوف والضياع . وبناءُ المقطع على هذه الشاكلة نابع من الشعور أيضا بانسداد الآفاق في وجه الشاعر وضيقه بالأرض والناس ؛ ولذلك نجده ، تعبيرا عن الانسداد ، يرسمُ ثلاثةَ أطواق ، الواحد منها في الآخر :

في وجود : وهو الطوق الخارجي المحيط بالموجودات .

مكبّل : إضافة اسم المفعول المشتقّ من مادّة لغويّة تدلّ على الوثاق والرباط .

بقيود : ذكر صريح للرّباط المادي ، وصيغة الجمع تزيد من وقع المعنى .

ولا يخرج اسم الفاعل « تائه » (بيت ١٥) عن كلّ هذه المعاني لاتّصاله ، هو أيضا ، بجار ومجرور يُرْشَح بالعتمة ويؤذن بالانسداد والمحاصرة (تائه في ظلام شك ونحس) .

وعلى هذا النّحو استدعى الإغراق في بناء صورة الضّيق والقيد فعل الأمر في البيت الأخير (١٦) مرتين متتاليتين نحتا من فعلين يدلان على التطويق والاشتمال ، ولكن بمعنى مقابل للمعاني السابقة ، لأنه ينبع من الحنوّ والحماية . وتطلع هنا صورة الأمّ جلية لتفك الشاعر من حالة الوحش والرعب المتأتية من الشعور الحاد بالغربة ، كما تتأكد صورة الاتّصال ـ الانفصال ، إذ يبحث الشاعر عن عالم ما قبل الولادة ، وقد بعثه في البيت بالإشارة إليه (كالماضي) محفوفاً بكل المعاني التي سبق أن نسجها . فصميم الحياة هو الأم ، والشاعر طفلٌ مرهَق انقطعت أواصره منذ غادر الرّحم الدّافىء ، ولم يستطع أن يجد في الأرض الطّمأنينة والبراءة والرقّة فاحتمى بصورها ، وراح يجرى وراءها في لهفة تقطع الأنفاس ، ظهرت آثارها على بنية القصيدة حيث زاوج بين الإنشاء والخبر وجعل الأول بسبب من الثاني ؛ أي أنّ التاريخ جاء يفسر الشّعر ويؤسسه ، فالبنيةُ مجاوَرة القوْل لِدافِعِه ، ومجاوَرَةُ الشّعرِ للفعاليّة التى أدّت إلى إنْتاجه . ومفادُ هذه الطّريقة في بناء القول أن المقابلة هنا هى الوالِـدةُ التى تختضن عمليّة الشّعر وتبشّر بها .

وبنهاية المقطع الثالث تَنْتهي دورةُ النّصّ ويتّصل طرفاه : فالأمرُ المكرّر في البيت الأخير متّصل بالنّداء في المطلع . كما استوفتِ المقابلةُ عناصرَها واتّضحت مكوّناتها ، فالأمس واليوم ليسا بعدين زمانيين وإنّما هما نمطان في « الوجود » : نمطٌ منغرس في أبديّة الذّات منتشر في المطلق ، جوهراً خالصاً لا يحتويه شكل ولا تحيط به صورة ؛ ونمطٌ تاريخيّ متراجع ، متدهور ، يأتيه الفساد من تلبسه بالتراب ، ووقوعه في مجرى الحَدَث والفِعْل . هما عَالَمَا الأفق اللازوردى ، وقرار الهوة السّحيقة ؛ نقيضان يبنيان عالم الشعر ويصوغان الزمن صياغة عمودية ، حركتها من القرار إلى القمة ، فلا خطّيّة ، ولا تعاقب ، ولا مستقبل ، وإنّما هو اتجاه وحيدٌ تُساق إليه تجربة الكتابة . فلا خلاص إلا تسلّق المَهْوى نحوَ نقطة الإنحدار .

ولمْ نَجِدْ في المقطع الرّابع ـ باستثناء البيت الأخير حيث تكثفت المقابلة وتجمعت ، لتقفل النصّ بنبرةِ التمنى التي تردّ عنفوانَ النّداء واللّهج بالمثال إلى ضربٍ من التّسليم بـالواقع لاستحالـة التقوقع الأبدىّ في الذّات ،

ليتنى | لم أزل ـ كما كنت ـ ضوءا شائعا في الوجود ، غير سجين !

≠ ≠

لم نَجِدْ فيه ما يُعد إضافةً للنصّ . بل إنّ هذا المقطع دون المقاطع الأخرى لا يعد فنّا شعْريا لِما فيه من لهجة مُباشرة واستحضارٍ لنصُوص تُراثيّةٍ قيلت في ذمّ الدّهر والتبرّم بالوجود . لهذا سكتنا عن شرحه لوجوده في غيره ممّا سَلَفَ .

**

ومتى عدنا إلى أغاني الحياة وجدنا المعاني الأساسية والخصائص الكبرى التى استخلصناها من « الأشواق التائهة » ماثلةً في جلّ قصائد الدّيوان ، ما عدا ما جاء معطوفا على قصيدة الشاعر المشهورة « الصباح الجديد » . سنرى في موطن آخر من هذا البحث إلى أي مدى يمكن عدّ القصيدة السّابقة منعطفا في تجربة الشاعر واعتبار كل الديوان مقابلة كبرى قطباها « الأشواق التائهة » والقصائد الواقعة في حيزها و « الصباح الجديد » وما جاء بعدها ؟

والسّمة الغالبة على الشّعر المتّصل « بالأشواق التّائهة » الحنينُ العميقُ إلى الأصل ، والجرى المُضنِي وراء المطلق الحرّ بديلا عن القيْد والسّجن . إنه شعر مشدود شدّا إلى وضع الكمال والحرّيّة ، يبنيه الشّاعر باللغة فنّا بعيدا عن مضايقات الحياة اليومية القاسيّة . هو الماضي ـ الموضع المنحوت من قلق الشاعر وضيقه بالناس وحدّة شعوره بالآلام إذْ تَغْمره الوحشة ويشقى بالغُربة .

ونشير في مايلى إلى أهمّ المواطن التى برزت فيها تلك المعاني ، مكتفين غالبا ، بالإشارة إلى أهمّ عناصر المعنى ، متوسّعين في التّحليل في المواطن المهمّة .

القصائد المشتملة على المعاني المذكورة*

ـ أ ـ من البداية ←—— الصّباح الجديد

أيها الحبّ (ص ١٩ ـ ٢٠) ، النّجوى (ص ٢٢ ـ ٢٣) ، أنشودة الرّعد (ص ٣٩ ـ ٤٠) .

مأتم الحبّ (ص ٤٣ ـ ٤٥) ، الزّنبقة الذّاوية (ص ٥١ ـ ٥٣) ، الدّموع (ص ٧٢ ـ ٧٣) .

أيها الليل (ص ٧٤) ، جدول الحبّ (ص ٨٠ ـ ٨٤) ، أغنية الشّاعر (ص ٩٩ ـ ١٠٠) .

صوت تائه (ص ١١٦ ـ ١١٧) ، نشيد للأسى (ص ١٢٠ ـ ١٢٣) ، قلت للشّعر (ص ١٢٤ ـ ١٢٦) ، أغاني التائه (ص ١٢٩) ، إلى قلْبى التائه (ص ١٣١ ـ ١٣٣) ، إلى الله (ص ١٤١ ـ ١٤٤) ، رثاء فجرى (ص ١٧٢ ـ ١٧٣) ،

أبا أبكيك للحبّ (ص ١٧٤ ـ ١٧٥) ، فكرة الفنان (ص ١٨٦ ـ ١٨٨) ،

* نذكر عنوان القصيدة ، ونضع بين قوسين موقعها في الديوان ، ونشير بخطين إلى القصائد التي كثرت فيها هذه المعاني وشابهت مشابهة كبيرة الأشواق التائهة .

قلب الأم (ص ١٩٠ - ١٩٥)

ب - الصّباح الجديد ← إلى نهاية الدّيوان ، في المؤرخ من القصائد .

زوبعة في ظلام (ص ٢٥٥ - ٢٥٦) ، الدّنيا الميّتة (ص ٢٧٠ - ٢٧١) .

فمقابلةُ الظّلام ≠ الضياء ، وهي تجلٍّ من تجليّات المقابلة الأم : الماضي ≠ الحاضر ، برزت في شعر الشّابي في مرحلةٍ مبكّرة مطلعها قصيدة أيها الحبّ . المؤرخة في غرة أغسطس ١٩٢٤ ، أيْ في سِنّ لم يتجاوز الشّاعر فيها الخامسة عشرة . وفي أوائل التّجربة ، أيْضا ، برزت المقابلة بين الأمس واليوم محمّلةً بكثيرٍ من المعاني التي ستتجلى في اللاحق من شعره . ففي قصيدة النجوى ، وهي مؤرخة بـ ٨ رمضان ١٣٤٣/٢ إبريل ١٩٢٥ ، جاء الحديث عن « الأمس » في سياق معنوي عناصره : (النّبل ، والمجد ، والسّلامة ، والجمال ، والابتسام ، والغناء) ، على حين قرنَ « اليَوْمَ » بـ (الشّقاء ، اللوْعة ، البكاء ، الأنين) .

من القصائد ما يجاوز الشبه بينها وبين الأشواق التائهة باب المعاني ، إلى الاتفاق في الكلمات المفاتيح وما يُسمّى بالصّيغ المنتجة . ففي قصيدة الدموع تبرز المقابلة بين « الحياة » و « الأمس » ، حيث تنتج الحياة نفس السّباق الدلالي السّابق : (التعاسة ، الأشواك ، التمزق) ، ويُصاحب الحديث عن الأمس الحسرة على ذهابه وانقضائه . وأهمّ من كل ذلك ظهور كلمتيْن في مطلع القصيدة يمكن بسهولة تبيّن العلاقة بينها وبين بعض الكلمات المهمة في قصيدة الأشواق التائهة ، بل يمكن عدهما نواتيْن مولّدتيْن لها . والكلمتان هما الشّوق ، واليأس ، في قول الشّاعر :

يَنقضي العَيْشُ بين شوقٍ ويَأسِ   والمُنى بيْنَ لوعةٍ وتأسِّ

والشاعر ، جمع بين الكلمتين في الصّدر بالعطف السريع لأنه لم يكن يتبين المسافة بينهما ؛ لذلك اكتفى في العبارة عنها بما يدلّ عليه الظّرف الدّال على المكان وَ وكذلك جاءت القصيدة في نغمة تراثية اتباعيّة واضحة . ثم كبُر الشّاعر ، واشتدّتْ تجربتُه ، وتعمّقت جذورها في صَابِ الحياة وعلْقَمها ، وأصبح عارفاً بالمسافات ، قادرا على ملئها بخالص شعره ، فجاء فضاء « الأشواق التائهة » مشدودا من طَرَفَيْه إلى هاتيْن الكلمتين . فالشّوْقُ عنوانها وأفقها المُرتجى ، واليأس ، يأس الشاعر ، ثُقْلها وقوّة الدّفع فيهَا .

والوشائج بين الأشواق التائهة وبقية الشّعر من هذا الصّنف كثيرة ؛ ففي أنشودة الرعد حديث عن « أعماق الحياة » (بيت ٤) ؛ وفي مأتم الحبّ ذكرٌ « لآفاق الحياة » (المقطع الخامس) ؛ وفي الزّنبقة الذاوية يذكر « نجيع الحياة » (بيت ٤) . وقد اشتملت ثلاث من قصائد الدّيوان على التّيه في عنوانها وهي : صوت تائه ، وأغاني التّائه والى قلبي التائه . وصلة الأولى والثانية بغرضنا صلة متينة . فالأولى تقوم على مقابلةٍ بين :

الحياة ≠ الوطنُ السّماوي

شراب آجن مَسْموم ، سكون ، تعب ، حُمّى وُجُوم . موت الشّوقِ ، أنينٌ ، دماء ، كُلُوم ، تعاسة أسى ، همُوم	المهمّ ، في الطّرف الثاني ، هذا المذهب في الإنتساب فالمجيء إلى الحياة عملية تشْريد سُلّطت على الشاعر وأخرجته من وطنه . ويكرّر الشابي هذا المعنى مرتين (البيان ٩ و ١٠)

ونجد علاوة على ما ذكرنا عنوان القصيدة الأم الأشواق التائهة مندسًا في هذه القصيدة . فزيادة على « التائه » الواردة في العنوان تُذكر الأشواق بصيغة الجمع في البيت السّادس :

تتبخّر الأعمار في جنباته   وتموت أشواق النّفوس وجوما

ومع ذلك يبقى بين القصيدتيْن فارق جوهري ، يُنْتجه منطق تطور التجربة ذاته . فالحديث عن الحياة هنا (الحاضر) سبق الحديث عن الماضي ، كما جاء الحديث عن هذا الماضي في صيغة خبرية هادئة لم تولدّ الجرى اللاّهث وراءه كما ظهر ذلك في الأساليب الإنشائية المكثفة التي تصدّرت الأشواق التائهة . وهذا يعنى أن التطوّر الذي سيحصل بين القصيدتين إنماهو ازدياد التبرّم بالحياة إلى الحدّ الذي لا يبقى فيه الماضي ذكرى يردّدها الشّاعر ، حتى يصبح توقاً يجرى وراءه ويستغيث به ، بمعنى أن التبرّم بالحياة سيضغط على بنية المقابلة في الأشواق التائهة فيتصدّر ضيق الشّاعر بالدّهر والنّاس ومعاناته القصيدةَ في أسلوب مباشر ، وتتحلق كل الأساليب الإخبارية التّاريخية حوله لتشده وتفسّر نشأته .

أمّا أغاني التّائه فهي تقوم على ثنائية ما كان وما هو كائن . وقد وردا في اللفظ بصيغة « كان ..... فإذا » . وعنصرا الثّنائية مُتقابلان ، يسيران من الكمال الى التدهور . وسببُ التّدهوُرِ الحياةُ . وكذلك برز في القصيدة التّساؤ ل الدّال على الخَوْف والإرْتباك والضّياع . وتركّز التّساؤ ل عن موطن الصّباح والعالم المنشود :

يا بني أمي ! أترى أين الصّباح ؟
أوراء البحر ؟ أم خلف الوجود
يا بني أمي ! أترى أين الصّباح ؟

ومن وُجُوه التّطوّر الحاصل بين هذه القصيدة وقصيدة الأشواق التائهة الخروج من البحث والسؤال ، في مستوى الظّرف ، إلى التّعيين والتّقرير . فلقد تيقّن الشّاعر ، بعد تقدّم تجربته ، واتّساع أفق عالَمه الشعرى ، أنّ الصّباح هوَ الأفقُ وما قبْلَ الكون ، أى ما قبل اللحظة التى تمّ فيها الإنحدار من الأفق إلى صميم الوادى .

ومن القصائد الشديدة الصلة بالأشواق التائهة من جهة المعاني الأساسية والهواجس الغالبة قصيدة قُلْتُ للشعر .
وهى في الدّيوان لحظة مهمّة يكشف فيها الشاعر عن علاقة فنه بحياته ، ويكْتشف ، بالتوسّع في الخبر ودفْعه إلى اكْتساح مناطق مظلمةٍ من ذاته ، الصّلاتِ العميقة التي تشدّ الخالق إلى خلقه .

وألشّابّ يبدأ التّعريف بعلاقة صميميّة لا ينفصل بموجبها ألمخلوق عن الخالق إلاّ أنْ نأتيَ علىَ ألوُجود ذاتِه ونقتلَ ألحياة في مرْكزها .

أنت يا شعر فلذة من فؤادى   تتغنى وقطعةٌ من وجودى [بيت ١]

فلا معنى للعبارات ألدّالة على الجزء هنا إلاّ أنّها مداخلُ ونقطُ ارتكازٍ سيتفرّع عنها ، في بقية القصيدة ، جملةٌ من ألدّوال وألمدلولات تؤسس للمطابقة بين الشاعر والشعر ، وهي مطابقة تسعى ألقصيدة إلى بنائها بطرق شتّى .

وطبعا ليس هنا مجال تفصيل ألحديث عن هذه ألقصيدة ألمهمّة وإنّما نكتفي بألاشارة إلى بعض ألمعاني ألبارزة في نطاق ألمعاني التي تهمّنا .

ولعلّ أبرز هذه ألمعاني ما ورد في ألبيت الثاني ، حيثُ يؤكد الشاعر ألمطابقة بين الشّعر من حيث هو عبارة وما يملأ جوانحه . وهو هنا لا يترك المعنى مفتوحـاً لسيطرة ألهاجس عليه فتراه ، في عجز البيت ، يصرّح بقضيته ألكبرى ومعين شعره ومورده ، وهو ألحنين الأبدي إلى صميم الوجود .

فيكَ ما في جوانحي من حنين
أبدي إلى صميم الوجود [بيت ٢]

ويُعدّد ألشّاعر وجوهَ ألمطابقة ويجريها في مسالك شتّى . فهي مطابقة من ألدّاخل إلى الخارج (جوانحي ، خواطري ، مشاعري ، عوالمي) ، ومطابقةٌ لأطوار ألحياة (طفولتي ، شبيبتي) ، ومطابقةٌ في مستوى ألإستعارة الدّالة على تلك الأطوار (الربيع ، الصيف ، الخريف ، الشتاء) . فالشعر قصة عن حياة ألشاعر وصورةٌ عن وجوده ؛ وفي ألقصّة وألصّورة دليلٌ على ألكيْفيّات ألتي تتمّ على أساسها ألمطابقة بين ألشعر وألحَياة .

وللشّعر وظائف أخرى أهمّها صرفُ ألشّاعر عن ألذّكرى ، وقدرتُه على تعويض ألمفقود . وهو ضرب من ألسّلوى عما ضاع وانقضى . وألضّائع والمنقضي ، عند الشابي ، ليس إلاّ ألزّمن الماضي .

انحسّاه في الصّباح لأنسى
ماتقضّى من أمسيَ المفقود [بيت ٢٠]

وهو كذلك قوة ترفُد طاقتنا على التحمّل . بل إنّه طاقةُ التّحمل ذاتها عندما تعجز آدميّةُ ألإنسان عن مواجهة أوصاب ألعالم وأوجاعه . فَوقتَها يعْصِف ألحنينُ بألنّفس ويتحرّق ألكَبِدُ شوقًا ويشتدّ ألألم للخرُوج من عالم ألضّياء والسعادة ينبعث الشّعرُ طاقةً عجيبةً على ألمجاهدة وألمصابرة .

أنا لولاك لم أطقْ عنت الدهر
ولا فرقةَ ألصّباح ألسّعيد [بيت ٢٢]

ولا غرابة أن يكون ، لذلك ، مَسْكَنَ الشّاعر وسَكينتَه ؛ ولأنّه ، أيضا ، يُطابق العالم ويحويه بتناقضاته ، وفي بعض أرجائه الأمَل المرتقب وإنْ كان بعيدا نائيا :

فيك ما في الوجود من حلك دا
جٍ وما فيه من ضياءٍ بعيدِ [٢٤]

نكتفي بهذا ألقدر من ألنّماذج وإنْ كان في غيرها ، من شعر الشّابي ، كثير من وجوه الاتفاق مع ما جاء في الأشواق التائهة . فغرضنا ليس استقصاء هذه الوجوه ، ودراسة هذا الشعر دراسة شاملة ، وإنّما هو اقتراح منهج في تناوله ، وألإشارةُ إلى مدخَلٍ من مداخله ألمهمّة .

* *

ولقد بيّن لنا ألبحث أن ديوان أغاني الحياة لا يمثّل ، في ما يتعلق بموقف الشاعر من الحياة وتعلقه بالماضي رفضاً للحاضر وتبرّماً بألدّنيا لا يمثل وحدة معنوية متآلفة ، وعلاقة منسجمة متكاملة الأطراف والعناصر ، وإنّما هو مرحلتان بارزتان يصْدران عن معنىً عميقٍ واحدٍ هو الحياة والإحساس بالزمَن الحاضر والسّياق المكتنف لحياة الفنان ، ولكنّهما مختلفتان في ألمعاني ألفرعيّة المولِّدةِ عن الأصل ؛ إلى حدّ يمكن معه ألحديث عن مقابلةٍ كبرى في صلب هذا الديوان ، ومنعَرَجٍ حاسم في مجرى ألتّجربة الشّعرية . وتقع نُقطةُ ألتّحول ، في رأينا ، في قصيدة ألصّباح ألجديد وما جاء بعدها من شعر مؤرخ . وهو من جهة الكمّ أقل من ربع ألدّيوان ١٠٩/١٨ ، ويشغل من تجربة الشّاعر سنةً ونصفَ السّنة تقريبا إذْ إن كلّ هذه القصائد تقع بين ١٣ ذو الحجة ١٣٥١/٩ إبريل ١٩٣٣ ، وَ ٩ جمادى الأولى ١٣٥٣/٢٠ أغسطس ١٩٣٤ .

فكثيرٌ من معاني هذا الشّعر جاءت بحيث تقابل مقابلةً تامة معاني الأشواق التائهة ، حتى لكأنّ شعر هذه المرحلة ينبني في ألمعاني الأساسية التي استخلصناها على أنقاض الشّعر السّابق ، وكأن شعرَ المرحلة السّابقة يتصل بشعر هذه المرحلة بالتقابل والتضادّ . فألمعنى ولّد نقيضه وألقصيدةُ الأم أوجدت ما ينفيها . ومن ثمّ يُصبح الشّعر مرحلتين ، وألمدخلُ مدخلين ، أو هو إن شئنا مدخل مبنيّ على علاقتين متقابلتين : علاقة التآلف وعلاقة التخالف .

وألرّأي عندنا أن يقع الاهتمام ، في ألدّراسات ، على هذه القصيدة المهمّة التي يمكن عدها مع الأشواق ألتّائهة قطبَ ألدّيوان ألثّاني .

فقد جاءت بعدها أهمّ قصائد ألشّابي ألتي يُستدل بها على وطنيّته ، وانتصاره لقضايا شعبه ، ولَهَجه بألحقّ والعدل ، ونقمته على ألإستعمار والظلم ، في إيمان عميق بالحياة وألنّضال من أجل الكرامة وألحرّية . وأشهرُ تلك ألقصائد جميعا قصيدة إرادة الحياة (ص ٢٣٦ - ٢٤٠) . وفي هذا ألقسم أيضاً جاءتْ قصائده ألثائرة على الخمول والتواكل ، الداعيةُ إلى الطموح والعمل على بلوغ الأكمل والأحسن بتنشيط العَزائم والنفخ في رحيق الحياة للخروج من الظلمة إلى النور . نجد هذه ألمعاني في قصائده إلى الشّعب (٢٤٦ - ٢٤٩) وإلى طغاة العالم (ص ٢٦٠ - ٢٦١) . وفي هذه المرحلة أيضا بدأ الشاعر يرسي أسس «فلسفة» في ألحياة تقوم على ألتحدّي ، وألمغالبة ، والتعمّق في فهم الأشياء في كل أبعادها ، خارجَ هزات العاطفة وجيشان ألمشاعر . فلسفة ترمي إلى بناء الحياة بناء المؤمن الصّادق العزم . وقد تجمعت هذه المعاني وغيرها في قصائد من نوع نشيد الجبار (ص ٢٥٢ - ٢٥٤) وفلسفة الثعبان المقدس (ص ٢٧٢ - ٢٧٤) .

ولا شك أن أبعد القصائد دلالة على التحوّل قصيدته (ص ٢٥٧) ألّتي قالها بعد وفاة والده وهي ، شكلا ومحتوى ، نقضٌ لما سلف من رأيه في الحياة . فلقد عبّرت في نبرة مؤثرة صادقة عن ازدواجية الفنّان ــ الإنسان الذي تدعوه طبيعته وأصل خَلْقه وتكوينه إلى الإقبال على الحياة ، واللّهج بمفاتنها ، وحبّها ، والتعلّق بها ؛ ويدعوه فنّه إلى أن يؤسس باللغة الرفض والنقمة غرضاً أدبيًا وإنشاءً فنيًا .

في كل هذه القصائد معانٍ بناها الشّاعر مقابلةً لمعانٍ كان قد أسّسها في ما سبق . وإخراج المعنى على هذه الصّورة ينمّ عن وعي بالتحول الذي طرأ على مسار التجربة الشّعرية ، وإمعانِ الشّاعر في ذلك التحوّل . فالصّورة الزّاهية التي كانت في الأشواق التائهة صورة «صميم الحياة» و «العالم العلوي» ؛ عالم ما قبل البدء والتكوين ، أصبحت تُغلّف الحياة . وكلّ ما كان في «الوجود» قيدا وإرهاقا غدا مساحةً واتّساعا .

أيّها الموت ! أيّها القدر الأعمى !	قفوا حيث أنتم ! أو فسيروا
ودعونا هنا : تغنى لنا الأحلام	والحب والوجود الكبير
وإذا ما أبيتم فاحملونا	ولهيب الغرام في شفتينا
وزهور الحياة ، تعبق بالعطر	وبالسحر ، والصبا في يدينا

[قصيدة ألحان السكرى أبيات ٢٣ - ٢٦]

فلقد دبّت الحياة في العالم الذي كان مظلما داجيا لا يَحُسّ ولا يتحرّك . فالذي كان يسْعى لاهثا للتخلص من الزمن الحاضر ، وإلى قتل التّراب والسمو عليه بالفناء في المطلق والذوبان في النور السّرمدي ، أصبح يَقْرِنُ رفضَ الحياة بالكفر ، ويرى في التعلّق بالماضي والإعراض عن الحاضر شقاءً ما بعده شقاء .

أنت يا كاهن الظلام حياه	تعبد الموت . . . ! أنت روح شقي
كافر بالحياة والنور . . . لا يصغ	ي إلى الكون قلبه الحجري
والشقي الشقي في الأرض قلب	يومه ميت وماضيه حيّ

[قصيدة إلى الشعب ، أبيات ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٤ والتأكيد من عندنا]

ولذلك أصبحت الحياة متعلق الطّموح ، وهدف السعي ؛ وانقلب اتجاه السّهم من النّداء على الغائب ، والتشبث بالغَيْب ، والحنين إلى الأصل ، إلى الحياة يتغنى بها ويدفع النّاس إلى الإيمان العميق بالجُهد والبِناء .

إذا طمحت للحياة النفوس فلابد أن يستجيب القدر

[ارادة الحياة ، البيت الأخير]

وأهمّ من كل ما تقدّم ، شاهداً على التحوّل وانتقال الشاعر من الضدّ إلى الضدّ ، قصيدةُ الاعتراف ؛ لأنها ، أولاً ، مرتبطة بفن أدبي له أصوله وقوانينه ، ولها ، أيضا ، معنىً دينيٌ مقترن بالمسارّة والهمس بالذنوب والأخطاء والتفريج عن النّفس من عبْءٍ ثقيل يتخلص منه صاحبه بالافضاء لسلطة دينية مؤتَمَنة بما لا يجرؤ على طرحه للعموم .

ولأنها ، ثانيا ، مليئةٌ بحبّ الحياة ، مبنيّةٌ على تناقض الموت ــ الحياة وما بينهما من دفْع وجذب . فلقد كان الموت في هذه القصيدة باعثَ الإقْبال على الحياة والتشبث بها والاستجابة لأوامرها كالعَبْد الطّائع :

ما كنت أحسب بعد موتك يا أبي	ومشاعري عمياء بالأحزان
أني سأظمأ للحياة ، وأحتسي	من نهرها المتوهج النشوان
وأعود للدنيا بقلب خافق	للحبّ ، والأفراح ، والألحان
(. . .)	
وإذا التشاؤم بالحياة ورفضها	ضرب من البهتان والهذيان
إن ابن آدم في قرارة نفسه	عبد الحياة الصادق الإيمان

[ص ٢٥٧ الأبيات : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٧ ، ٨ وتأكيد من عندنا

إنّ كثيرا من هذه المعاني تتكرر في هذا القسم من الشعر الذي أعلنتْ بدايته قصيدةُ الصّباح الجديد ، كما ذكرنا ، ولكن هذا لا يمنعنا من الإشارة إلى بعض القصائد التي تعاود الشّاعرَ فيها النّغمةُ القديمة ، وتخرج عن النّسق من حيث إنها تؤكد سخافة الدّنيا ، وتفاهتها ، وتتأمّل في الموت والحياة والأقدار التي تُصرّفُ الدّنيا بكل قسوة وسخرية وعبث . ولكن عدد هذه القصائد محدود لا يعدو اثنتين هما : زوبعة في ظلام (ص ٢٥٥ - ٢٥٦) وشكوى ضائعة (ص ٢٦٨ - ٢٦٩) .

هذا التحوّل يطرح إشكالا مهما يتمثّل في معرفة الصّورة التي نقرأ على حسبها الصباح الجديد والتأويلات الّتي يسمح بها نصّها ، لاسيما أن فيها من الإشارات والأمارات ما يشرع تعدّد القراءة واختلافَ التأويل . ففي القصيدة ، متى قرأناها خارج إيقاعها ونغمها الشعري ، وخارج قسمٍ مهمّ من الاستعارات والصّور المؤسسة لكيانها ، ثنائيةٌ تؤكد عناصرها على انتصار الشاعر على الموت ، وعلى الصّورة القاتمة التي كانت تلفّ الحياة والوجود ، وإقباله عليهما إقبال العاشق المتعبّد الذي أصابته فتنةُ الحياة فخلص نفسه من الشكوى والتبرّم ، وفتح قلبَه يعُبّ من الدنيا ، ويترنم بها أنغاما منعشة كلها سَلامٌ وطُمأنينة . ولا يصعب على القارىء أنْ يتبين إرادة الفعل الواضحة في الصّورة التي بناها على التّقابل . فعدا الفعل ــ الإعلان ، أو الفعل ــ الوصف (مات) ، فإنّ أغلب الأفعال الأخرى بما فيها الأمر المتكرر (اسكني ، واسكتي) الفاتح للنص ، أفعالٌ إرادية فاعلةٌ في غيرها (دفنتُ ، نثرتُ ، أذبتُ ، اتّخذتُ ، دحوتُ . . .) ، ومفعولها صورةُ الوجود العانيةُ العبوس كما تفنّن في إبرازها الشاعر في السّابق من شعره (النّواح ، الجنون ، الألم ، الدموع ، الأسى) . ونجمت في النص بديلا صورة الصّباح تُعْلن عن جمال الوجود وخلود الحياة وبهائها ، وهي الصورة النقيضة التي كان الشاعر يبحث عنها زمن أن كان يجري وراء «صميم الحياة» . فالشّاعر لم ينشيء للقصيدة معانٍ جديدة بل غيّر موطنَ الأطْرافِ في المقابلة الكُبْرى التي كانت محيطةً بشعره بعملية مَحْوٍ وتعويض : محوٍ لصورة الدّنيا كما كانت بالأفعال الدّالة على الموت والانحلال ، وتعويضها بصورة العالم الآخر الذي بناه نقضا للحياة ذاتها في السّابق من شعره . لكن في القصيدة كثير من العلامات التي تُغْرى بالتأويل وحَمْلها على غير ما يقتضيه ظاهر معناها . وأولى هذه العلامات استعارة الرّحيل التي تملأ المقطع الأخير ، والتي هيّأ لدخولها في النّصّ آخر المقطع السابق له عندما يعلن الشاعر بصريح العبارة قائلا :

لم يعد لي بقاء فوق هذي البقاع

فأي بقاع هذه التي يشير إليها الشاعر ؟ أليست الحياة والأرض أقربَ المتعلقاتِ بالإشارة ؟ ثم ، أوَ ليست صورةُ الرحيل صورةَ الموت ؟ وهذا الخضمّ العظيم الذي اندفع فيه زورق الشاعر ، يولّدُ في النفس الشعور بالعالم الآخر وبالمسافات ، والبحارِ التي تقطعها النفس لاجتياز الفاصل بين عالم الأحياء وعالم الموتى .

ومن الإشارات أيضا عتمة المكان وأسطوريّته في كثير من المقاطع .

فالصباح أطل من «وراء القرون» ومن «وراء الظلام»

ومعنى الانتظار وطولِ الانتظار ماثلٌ في هذه الظروف التي تبدو هي أيضا قادمةً من بعيدٍ، من عالَم لا نعرفه لتخلّصَ الشاعرَ من عناء وضع أضناه وآلمه . وعند هذا الحدّ تبدو العلامة الثالثة وهي موضع القصيدة من الدّيوان . فلقد جاءت بعد شعر كلّه ضيقٌ بالحياة وألم وشكوى ، فكأنها جاءت تُعلن عن ساعة الخلاص التي تمكّن الشاعر من الالتحاق بمثله وبالعالم الذي قضى حياته مُشتاقا إليه . فلا عَجَبَ إذن ، أن تختلف قرّاء الشابي في دلالة هذه القصيدة وموضعها من تجربته الشعرية . فمنهم من عد القصيدة استعارةً كبرى تشير إلى بداية النهاية وتؤذن ، في إيقاع رتيب حزين ، عن بداية الإبحار إلى مَعادِن النور والضياء والسّعادة الأبدية . يقول الأستاذ الشاذلي القليبي مشيرا إلى رمز القصيدة في الدّيوان في مقال له بعنوان «الشابي وتجربة الفجر البعيد» :

«وهنا ينكشف معنى الوجود الحقيقي . هو الوجود السرمدي الرّوحانيّ الطّاهر الذي سيكون له بعد خلاصه من قيود المادّة ذلك الوجود الصّحيح الذي طالما رمز إليه أبو القاسم «بالفجر البعيد» و «بالصباح الجديد» وإذ ذاك يفارق الشاعر الشقاء ويودّع الألم ليحيا السعادة الأبدية»(٦) . ثم يستشهد الأستاذ القليبي بمقطع من قصيدة **الصباح الجديد** مطلعه : «قد دعاني الصباح» .

وإلى مثل هذا التأويل ذهبت أغلب الدراسات التونسية وعبّرت عن الرّمز العبارات والصّور نفسها تقريبا(٧) . ولما في القصيدة من إمكانيات فنيّة ولغوية تسمح باختلاف التأويل والقراءة وجدنا من ذكر القصيدة شاهدا للشيء و «نقيضه» . كما هو الشأن في مقال الأستاذ الشاذلي بويحيى المشهور : «أبو القاسم الشابي والشاعرية الحق»(٨) ؛ فلقد أشار فيه إلى «الصباح الجديد» مقترنا بما وراء الحياة : وترنو أنت معه إلى «الصباح الجديد»(٩) ، أملا منك في ما وراء الحياة بعد صمت القدر عن غصتك . ولكن الأستاذ بويحيى يعتمد قول الشاعر في القصيدة نفسها : «سوف يأتي ربيع إن تقضى ربيع» ليعارض الدّارسين الذين ألصقوا بالشابي مفهوم التشاؤم ، وليبينَ تعلقه بالحياة وابتهاجه بها .

ومن الدراسات ما وقف عند حدود القراءة «التقريرية» ، أن ذهب إلى القصيدة توديع للكآبة وبداية حياة جديدة(١٠) واسترداد للمجاش واطمئنان إلى الحياة(١١) .

وهي قراءة تقرّها ، ظاهريّا على الأقل ، المقابلة التي سبق أن تحدثنا عنها بين المعاني الواقعة في رَجم الأشواق التائهة والمعاني المعطوفة على **الصّباح الجديد** . ولقد كانت دهشتنا كبيرة وسرورنا عظيما عندما وقعنا في رسائل الشابي على رسالة يتحدّث صاحبها عن «انقلاب روحي» عبّرت عنه قصيدتا الصّباح الجديد و نشيد الجبّار . فهو يقول : «وبهاته المناسبة فإنّي أقول لك إني لا زلت كالماضي أشعر في صميم نفسي بأن الأقدار تحاربني وهي سخافة على كل حال . . ولكنني أومن في قرارة نفسي بها ، وإنّما الفرق بيني وبين نفسي الأولى أنّ كنت أتقبل آلام الحياة وأتحسس أشواكها بنفس ضارعة وقلب دامع باكٍ . أمّا الآن ، فإنّني ألقاها ببسمة السّاخر ونظرة الحالم المنتشي بجمال الوجود . وقد أحسست ببداية هذا التطوّر لما اصطفتُ بعين دراهم ، ولعل جمال الطبيعة هناك قد كان له الأثر الأكبر في تلوين نفسي بهذا اللون الجديد ، كما أن مصيفي هذا العام وما رأيت فيه من صور الطبيعة الرائعة قد أكمل هذا التطوّر ونماه . أما الآن فإنّي أشعر بانقلاب عميق قوي في نفسي كلّ القوة ، وستدرك هذا التطور في نفسي حينما تطلع على قصائدي الجديدة وقد عبّرت عن هذا الانقلاب الروحي بقصيدة «الصباح الجديد» الذي أرسلته إلى «أبولو» . وقصيدُ «نشيد الجبّار» هو صورة صادقة لنفسي في طورها الحاضر الجديد»(١٢) .

في النصّ تأكيد للتطوّر و «الانقلاب» وبيان لطبيعته وأسبابه وبداياته . وقد شمل هذا الانقلابُ النّظرة إلى الحياة وكيفيّةَ تقبل آلامها وأشجانها : فمن الاحتجاج والشّكوى المتوترة الصّاخبة ، ومن مقابلة آلام الحياة بالبكاء والتضرّع والهروب من الواقع والتعلّق بالمثال ، إلى النّظر العميق الهادىء الذي يتقصى الأغوار ، ويتفهم الأسرار ، ويتأمل النواميس ، ويحيط بالمتناقضات . النّظر المقتنع بأن الكون ليس كونَ الشاعر ، وأنّه يجري على نحوٍ لا يعبأ بطموح الفرد وأحلامه ولا يعبأ بما يَرسُم من تصوّرات ولا بما يَسعى إليه من مُثُل .

إنّ المعنى العميق لهذا الانقلاب هو تخليص الفنيّة من التوجّه البكائي التّفجعي الذي جعلها ، في الغالب ، موغلة في التصريحيّة تعتمد الكشف والبيان بدل الوحي والإشارة الخفيّة ، فيرتسم على جسد القصيدة معناها في شفافيّة محرجة ، تنغمس بموجبها الكتابة في التعبير المباشر وتتعلّق القصيدة بالمعاني والأغراض ، وتسهو عن البناء والصّورة ، فيأتي الشعر ظاهرا لا باطنَ له ونصّا تستنفده القراءة الواحدة ؛ لغياب بعدِ الجمع فيه ، وعدم قدرته على مشارفة الآفاق التي يعد بها الشعرُ . إنه شعر تعجبك معانيه وترقّ لشكوى الشاعر فيه ؛ ولكنه شعر سرعان ما يفقد طاقة الفعل والتأثير .

ليست هذه خصائص كلّ الشّعر قبل هذا الطّور ، وليس كل ما بعده خلوا منها ، ولكن الأكيد أن قصيدة **الصباح الجديد** ، وقصائد أخرى في سياقها ، تختلف عن بقية شعره بناءً ولهجةً وتصوّرا لعملية قول الشعر ذاتها . فهي أبعد ما تكون عن الصّخب والتقريرية والخطبيّة المباشرة ؛ وفيها انتهاج أساليب الشعر الحق ، من اعتماد على الأصوات والإيقاعات ، والتنسيق بينها في هدوء لتكون عنصرا مهما في توليد المعنى ، واعتماد الصّورة الموحية التي تفتح النصّ على معان مختلفة وتفتحه للقراءات والتأويل .

هذه بعض مظاهر التحوّل في مسار الشعر واهتداء الشاعر إلى الفنّ الرّاقي ، الذي يؤثر في النفوس تأثيرا عميقا ، وتكون طاقته على الفعل طاقة متجددة لا تبلى ؛ لأنه استطاع الإفلات من أسر التجربة الفردية

وابتعد عن أن يكون الشعر «نوبة» عارضة لا يتأسس عليها شىء ذو بال بداية من الشعر ذاته

ولكن فى أى اتجاه وقع آلتطوّر ؟

هل هو خروج عن أصول تجربته الأولى فى آلحياة حيث كان شعره يتغذى من الكآبة وآلشّكوى والوحشة ؛ إلىَ أقاليم آلفرح والغبطة والطّمأنينة واللهّج بالحياة ؟ أم هو البقاء فى آلعوالم نفسها بالتوغل فى أرجائها وتعميق آلصّلة بها ؟ ليس فى لهجة القصيدة والصّور آلمؤلفة لنسيجها ما يدل على أن الشاعر أقلع عن موقف من آلحياة تلفه آلكآبة إلى موقف مناقض يُنمّى آلفرح والطرب فى جلَبَةِ آلمُنتصر وضجيجه .

فأشد مقاطع القصيدة صلة بالحياة وأكثرها دعوة إلى الإقبال عليها جاءت فى لهجة هادئة خاشعة ترشح بكثير من الكآبة والأسى ، كأنها مذهب فى التسلية وتدبير فى آلتّعزية .

ومهما يكن اختلاف القراء فى تخريج هذه المقاطع ، فإن الذين يكتفون من القصيدة بظاهر معناها يجدون كثيرا من الحرج فى تأويل عدد كبير من الاستعارات ، وأهمها استعارات الرحيل ، لتنسجم مع ما يعتقدون أنه اتجاه القصيدة العام .

زد على ذلك أن لهجة التبرّم والنقمة والشك انتابت الشاعر فى بعض شعر هذه المرحلة مما يؤكد أنها لم تغادره وأنّها ماثلة فى منعطف كل حَرْفٍ يقوله .

فآلتحوّل لاريبَ فيه ، ولكنه قد يكون تحوّلاباتجاه تعميق الموقف من الحياة و «ترشيد» التجربة ، بصب التبرّم والتضرّع وآلشّكوى فى مجرى التشاؤم العميق ، الذى لا يقطع الأواصر بالدنيا بل يعى فى قلبه متناقضاتها ، ويقابل تفاهتها بالسخرية واللا مبالاة .

هذا ما فهمه صديقه محمد الحليوى إذ يقول له تعليقاً على الصباح الجديد[13] : «ولكن هل تسمح لى أن أتحدث إليك عن قصيدك الصباح الجديد ؛ «فما أظن أنى أذهب إلى القبر ناسيا مطلعه الذى بقى يرن فى أذنى وكأنه صيغ من نفاذ النور وخفة الهواء وخيوط القلب النابضة :

اسكتى	يا جراح	واسكنى	يا شجون
مات عهد	النواح	وزمان	الجنون
وأطل	الصباح	من	وراء القرون

يا الله ! ما أروع وما أبدع وما أجمل وأنبل ! وإنى لأحيى بهذا القصيد طورا جديدا دخل فيه شعرك ؛ فبعد التشاؤم القاتم حلّ المرح والابتهاج وبعد الليل والظلمة أطل الصباح الجديد . فأنت فى طريقك إلى التسامى إلى قمة الفنّ السامقة لأن ؛ التشاؤم الصادق ينتهى فى الغالب بالفرح الصوفى والبهجة الروحية . وسوف تقرأ هذا المعنى تماما فى دراستى من «ده فينى» . فهنيئا لك هذا الطور الجديد ، وما أسعدك بنبوغك الذى هداك إلى ما اهتدى إليه كبار المتشائمين» .

ليس كلام الأستاذ الحليوى على أهميته ، إلاّ قراءة ممكنة لهذا «الانقلاب» ويبقى على الباحثين أن يتعمقوا فى المسألة ، وأن يقرأوا شعر آلرّجل وفى أذهانهم مثل هذه القضايا .

الهوامش

(١) انظر مجلة فصول ، المجلد الأول ، عدد ٤ ص ٢١٩ ـ ٢٢٥ .

(٢) ص ٢٥٨ ـ ٢٥٩ من ديوان أغانى الحياة ، من طبعة الدار التونسية للنشر والشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر .

(٣) انظر الشاذلى بو يحيى : أبو القاسم الشابى والشاعرية الحق ، مجلة الفكر ، السنة الخامسة ، العدد ٨ ، مايو ١٩٦٠ .

(٤) انظر مثلا بعض أحكام ريتا عوض فى مؤلفها المتواضع عن أبى القاسم الشابى ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٣ ، ٦٣ صفحة .

(٥) ص ١٦٤ ـ ١٦٦ من الديوان .

(٦) انظر : دراسات عن الشابى ، إعداد أبو القاسم محمد كرّو ، دار المغرب العربى ، ط ١ . ١٩٦٦ ، ص ١١ وما بعدها .

(٧) انظر فى المرجع السابق ما يقول الأستاذان أبو القاسم محمد كرّو ، وإبراهيم أبو رقعة وغيرهما . وإلى هذا التأويل ذهب حسن محمد محمود . انظر ص ١١٨ .

(٨) الفكر ، السنة الخامسة ، العدد ٨ ، مايو ١٩٦٠ .

(٩) المقال المذكور ، ص ١٠ .

(١٠) عمر فرّوخ ، الشابى شاعر الحب والحياة ، دار العلم للملايين ، ط ٣ بيروت ، ١٩٨٠ . ص ٣١٨ وما بعدها .

(١١) محمد منور ، الشابى روح ثائرة ، ضمن دراسات عن الشابى ، ص ٩٩ ـ ١٠٠ .

(١٢) رسائل الشابى .

(١٣) رسالته المؤرخة بقربة فى ١١ مارس ١٩٣٤ . ص ١٤٥ من رسائل الشابى .

مشكلة الهجرة في أعمال "محمد عبد الولي" القصصية

وهب رومية

تقول الأسطورة إن الآلهة قد حكمت على «سيداس» بأن يتحوّل كلُّ ما يلامسه إلى ذهب . وهكذا وقع هذا المسكين في نبع الحيرة ؛ فلا يستطيع أن يأكل ، ولا يستطيع أن يشرب ، ولا . . . ولا . . . ولا . . .

وتقول الأسطورة أيضا إن الآلهة قد حكمت على « سيزيف » بأن يرفع صخرة ضخمة إلى قمة الجبل ، فإذا أوشك على بلوغها هوت الصخرة إلى أسفل السفح ، فعاد يرفعها من جديد . وهكذا قضت عليه بالشقاء الأبدي .

ونقرأ في رواية «مئة عام من العزلة» لجابرييل ماركيز أن العقيد «أوريليانو» كلما أكمل صناعة خمس وعشرين سمكة ذهبية أذابها في البوتقة ليعيد صناعتها من جديد .

فهل كتبت الحياة على الإنسان العربي في اليمن أن يعيد سيرة «سيداس» و «سيزيف» و «أوريليانو» ؟ هل كتبت عليه الحيرة والشقاء السرمدي ؟ وبعبارة أخرى ـ لعلها أوضح ـ : هل كتبت الحياة على الإنسان العربي في اليمن قدراً محتوماً لا مفرّ منه على اختلاف الأحوال والأعصار ، فقضت عليه بالعجز الأبدي عن تحدى الظروف وتغييرها حين حكمت عليه «بالهجرة» التي لا يهدأ سيلها ولا يجف ، و «بالغربة» التي لا تزيدها الأيام في النفس إلا رسوخاً ؟!

ما أصعب أن يختلط منطق الحياة بمنطق الأساطير !!

إن من يقرأ تاريخ اليمن ، ويعيش على مقربة من حياة اليمنيين أو يختلط بها اختلاطا واسعا ، يكاد يخرج بانطباع مضلل فيتوهم أن تاريخ اليمن هو تاريخ الهجرات والمهاجرين . هو كذلك في الماضي ؛ وهو كذلك في الحاضر . ومن يدرى فلعله كذلك فيما بقى من الزمن ! وتختلط هذه الهجرات بالأساطير حيناً فيرتبط بعضها بانهيار سد مأرب العظيم ، الذى تهدم فيما تقول الأساطير بسبب فأر . وإذا كانت الدراسات العلمية المعاصرة تنكر ذلك وتذكر أن آخر ترميم للسدّ كان زمن الغزو الحبشى لليمن في القرن السادس ، فإن الذى يستقر في ذاكرة الجماعة ـ عادة ـ هو المثير والمدهش والغريب والمفارق ، ولاسيما إذا كان نصيب هذه الجماعة من الثقافة ضئيلاً أو محدوداً .

ويخرج بعض هذه الهجرات من رحم الواقع أحيانا ، ولكنها في كلا الحالين ـ سواء اتصلت بالأسطورة أو خرجت من الواقع التاريخي دون ملامح أسطورية ـ تتشابه في كثير من ملامحها ، وتضيع بينها الفروق ، وتذوب المعالم الفاصلة إذا لم ندقق النظر أو نسرف في التدقيق ، فيبدو سيل الهجرة موغلاً في القدم ، ومستمراً حتى وقتنا الحاضر ، دون أن تنقص مياهه أو تنضب . وهكذا تشكل الهجرة ملمحاً أساسياً من ملامح الشخصية التاريخية للإنسان العربي في اليمن ، ويبرز وشم الغربة على الوجوه جميعا ، فتبدو القضية للرائى غير المدقق كأنها قدر لا مفر منه . ولذا ليس ينبغى لك أن تدهش أو تعجب كثيراً إذا تحدث المتحدثون عن ملمح جوهرى في الشخصية العربية اليمنية هو ملمح «الهجرة» ؛ فكأن هؤلاء القوم يتوارثون هذا الملمح كما يتوارثون أنسابهم التي يحرصون عليها ، أو كأنما هم يتحدثون عن قضية تنزل من النفس منزلة البديهيات . الهجرة قدر الإنسان اليمنى الذى لا مهرب منه ولا منجى ، أو بعبارة أقرب إلى لغة الفلاسفة : الإنسان في اليمن محكوم عليه بالهجرة والوجود معا .

ولا ريب في أن النظر إلى مشكلة «الهجرة» في اليمن على هذا النحو يجعل منها لغزاً غير قابل للحل ، ويحولها من ظاهرة اجتماعية تاريخية إلى ظاهرة سرمدية ، ويضفى عليها طابعاً أسطورياً لا يمكن تفسيره . وبذا نبتعد عن جوهر المشكلة الكامن في ظروف المجتمع اليمنى نفسه ، على نحو ما لاحظ الأستاذ أحمد القصير[1] . كما أن هذا النحو من النظر يجعل من التاريخ كياناً صوفياً غامضاً ، يتم صنعه وتكوينه

وفق قانونه الخاص بمعزل عن إرادة البشر ، فيبدو كأنه حقيقة خالدة تعلو على الناس فلا تصدر عنهم ، بل تجعلهم أدوات مسخرة لتنفيذ مشيئتها وسلطانها . ولا ريب أيضا فى أن هذا النحو من النظر والتفكير منحرف عن الصواب انحرافاً شديداً ؛ إنه ليس مردوداً أو مرفوضاً فحسب ، بل هو موغل فى الضلال والخطأ ؛ فالبشر هم الذين يصنعون التاريخ عبر جدلهم مع ظروفهم المختلفة ؛ وليس ثمة تاريخ بلا بشر ، كما يعلم الناس جميعا ، أو كما ينبغى أن يعلموا . والظواهر الاجتماعية ــ ومنها ظاهرة الهجرة اليمنية ــ ظواهر تاريخية لها طابعها النسبى والتاريخى ، ولقوانينها نسبيتها وتاريخيتها ؛ وليس فى حياة المجتمعات شىء مطلق أو نهائى ، بل كل شىء ذو طابع انتقالى متغير[٢] . وعلينا أن نتذكر ونحن نتحدث عن «الهجرة» أنها علاقة أو شبكة من العلاقات داخل الحياة الاجتماعية ، وليست «شيئاً» منعزلاً ؛ ولذا فهى تختلف عن الجوامد ، كما تختلف عن الظواهر البيولوجية . ولكن الذى يحدث حقاً هو أننا حين نتناول الظواهر الاجتماعية بالدرس تكون هذه الظواهر قد مرت بمراحل من التطور ، واتخذت شكلاً معيناً يبدو ثابتا للرائى غير المدقق . ويبدو هذا الثبات الظاهرى كأنه من طبيعة الظاهرة التى نعالجها . ولهذا السبب عينه ترفض الماركسية والبنيوية معاً الرأى القائل إن من الممكن ملاحظة البنية بشكل مباشر ، وتريان أن ما هو مرئى يخفى وراءه واقعاً أعمق . إن الدراسة التحليلية التى تصل إلى مفاهيم أكثر بساطة من العينى الذى على مستوى التصور ، أى إلى أبسط التحديدات ، ثم تنطلق من هذه التحديدات نحو العينى ، هى الدراسة الكفيلة بالوصول إلى حقيقة الظاهرة الاجتماعية العينية لا بوصفها «كلاً مشوشاً أو واقعاً أسطورياً أو شبه أسطورى» ، بل بوصفها «واقعاً غنياً بتحديداته وعلاقاته المتعددة الواضحة»[٣] .

وهذا هو المنهج الذى ينبغى تطبيقه فى دراسة «ظاهرة الهجرة» اليمنية إذا أردنا أن نصل إلى فهم علمى موضوعى دقيق لهذه الظاهرة . ومن الواضح أننى لا أريد أن أنحرف بهذا البحث ليكون بحثاً فى علم الاجتماع ، ولكننى ــ فى الوقت نفسه ــ لا أريد له أن يكون مقطوع الصلة بهذا العلم ؛ فقد بدا لى أننا فى الآونة الأخيرة قد أسرفنا فى الفصل بين العلوم حتى أوشكت أن تبدو ــ أو بدت فى كثير من المواقف والأحيان ــ علوماً متناحرة ؛ ونحن نريد لها أن تظل ــ كما هى فى الواقع ــ متعاضدة يظاهر بعضها بعضها الآخر ويكمله .

ليست الهجرة اليمنية إذن ــ وفق رؤيتنا السابقة ــ عقوبة أبدية قضت بها الآلهة على الإنسان العربى فى اليمن ، كما حكمت على سيداس أو سيزيف . ولكنها ظاهرة اجتماعية تاريخية لها أسبابها الكامنة فى المجتمع اليمنى نفسه ، فإذا انتفت هذه الأسباب انتفت الهجرة أيضا . وليس انتفاء هذه الأسباب أو زوالها أمراً مستحيلاً أو عسيراً ، ولكنه ــ فى الوقت نفسه ــ لا يأتى مصادفة أو اتفاقاً أو هبة من السماء أو من الآخرين . إنه عمل إنسانى مفعم بالإرادة والوعى والتخطيط ، ومملوء بروح المجالدة والتغيير . إن الهجرة ــ أية هجرة ــ تعبير عميق عن الاختلال الداخلى فى الوطن ، قد تتنوع أسبابها وتختلف اختلافاً كبيراً ــ وأسباب الهجرة اليمنية كثيرة جداً[٤] ، ولكنها تظل ــ على الرغم من اختلاف الأسباب ــ دليلاً قوياً على اختلال كبير فى حياة الوطن والمواطنين ، لم تفلح مؤسسات السلطة ولا الجماعات فى علاجه داخل حدود الوطن ، فالتمست له حلولاً عرجاء خارج الوطن . وقد يتحدث المتحدثون كثيراً عن فوائد الهجرة ، ويرونها صمام الأمان للدخل القومى ، ولكنهم قلّما يتحدثون عن عواقبها الوخيمة . لقد مضى الزمن الذى كانت فيه الهجرة أو الحرب (الغزو) حلاً لمشكلات البشر ، وأصبحت المجتمعات المعاصرة تبحث عن حلول ناجعة لمشكلاتها ، ووجدت هذه الحلول فى «التنمية» .

وليس من واجب «الأديب» أن يكون عالماً فى الاقتصاد ، فيرسم الخطط الخمسية وغير الخمسية ، ويضع البرامج المفصلة ، ويحصر مصادر الدخل القومى ووجوه الإنفاق مصدراً مصدراً ووجهاً وجهاً . . . ليس من واجبه أن يتتبع هذه الأمور جميعا وغيرها حذفوراً حذفوراً . ولكن من واجبه أن يرهف السمع ، ويلفت القلب والعقل معاً ، إلى أنين الوطن والمواطنين ، وأن يفتح عينيه وعيون الآخرين على المشكلات الطاحنة التى يئن الناس تحت وطأتها ، وأن يعزز ثقة الإنسان بنفسه ، وأن يخرجه من «فرديته» المبهمة الجائرة ، ويعيد إليه «وحدته الإنسانية» الضائعة . . . أن يخلع عن وجه الحياة والبشر أقنعة الألفة والزيف ، فتتعرى الوجوه وتتكشف العلاقات تحت ضوء الفن المنهمر من وجدان هذا المبدع . على الأديب فى واقعنا العربى الراهن أن يكشف عن جذور الاغتراب فى النفس العربية ، وعن مواجع الناس ومناخهم الروحى ، وعن تلك المشكلات الاجتماعية الكبرى التى تؤرّقهم أحياناً وتطحنهم دائماً ، وعليه أن يعبّر عن أحلامهم وأشواقهم الإنسانية ، وحنينهم الدائب إلى «الأكمل» . ولست أريد ههنا أن أصدر بياناً حول وظيفة الأدب ؛ ولكننى أريد أن أشير إشارة لا غير إلى هذه الوظيفة العسراء التى تجمع بين السحر والتنوير فى آن واحد .

والفن اختيار من الواقع ، ولكنه اختيار ذو دلالة ؛ ورؤية الفنان هى التى تحكم هذا الاختيار ، وعلى الفنان الحق أن يعبر دائماً عن التحام مشكلة الذات بمشكلة المجتمع ومشكلة الإنسان فى سعيه الدائم نحو الأفضل ؛ وعليه أيضا أن يرى خلف الحقائق الفردية اليومية الصورة الأعم للصراع الاجتماعى . وهو فى ذلك كله ، وفى كثير سواه ، مطالبٌ بأن تكون رؤيته للواقع واضحة عميقة ، متكاملة ، بريئة من النقص والتشويه[*] .

فإلى أى مدى استطاع «محمد عبد الولى» أن ينهض برسالة الأديب على النحو الذى نرتضيه ؟

إننا لن نتناول فى هذه الدراسة آثار «محمد عبد الولى» الإبداعية جميعا ، ولكننا سنختار منها تلك الأعمال التى تتصل «بمشكلة الهجرة» . وحين يختار «محمد عبد الولى» هذه المشكلة الاجتماعية الكبرى التى تطحن الإنسان العربى فى اليمن ــ على نحو ما بينا منذ قليل – ويركز عليها كل هذا التركيز الذى سوف نراه ، فإنه يدلّ بذلك على موقف محدد من الواقع . وهو موقف مملوء بالخصومة والحب ، يصدر عن رؤية عميقة شاملة ، ويحلم بعالم برىء من التشويه ، مفعم بالقيم الإنسانية النبيلة . إنه إنسان لا يكفّ عن الحلم ولا يتوب . وهل كان المصلحون الكبار سوى أناس حالمين من طراز رفيع ؟ بل هل الإنسان الحق سوى حالم كبير؟ إنه صانع أدوات كما نعرف ، ولكنه ــ فى الوقت نفسه ــ صانع أحلام ، أى صانع قيم . فلننظر فى أعمال هذا الأديب الذى اختطفته يد القدر وهو فى صدر شبابه الأول ، فخسرت اليمن واحداً من أبنائها المتميزين ، وخسر الأدب العربى

صوتاً قصصياً ثرياً ، مثقلاً بالوعود والبشارة وهو فى أول الطريق .

أما أعماله التى سندرسها فهى روايتاه : «يموتون غرباء» و «صنعاء مدينة مفتوحة» . وقصصه القصيرة : «الأرض يا سلمى» ، «ليته لم يعد» ، «مومس» ، «أبو ربيّة» ، «لا جديد» . وقد سبق لنا أن درسنا فى مقال آخر إحدى قصصه القصيرة المتصلة بالهجرة(٦) .

أولا : مشكلة الهجرة فى روايتيه :

الرواية الأولى «يموتون غرباء»*

العصر الحاضر هو عصر الفرد الضائع فى غمار الناس ؛ عصر البطل غير البطولى — إذا صحّ مثل هذا التعبير .

هذا ما يقوله النقاد(٧) . ولكن هذا الفرد حين يدخل عالم الأدب يتغير تغيراً عميقاً ؛ لأنه ينتقل من «الفردية» إلى « النموذج » . فالفرد — فى الواقع — مجموعة من العلاقات النشطة داخل شبكة من التناقضات ؛ أما النموذج فى الفن فتجريد للكثرة وتعميم لها . ونجاح هذا النموذج متوقف على مدى تمثيله لقضية الإنسان فى مجتمعه(٨) . إن الإنسان فى الرواية كل متكامل : فذّ ومتشابه ، متفرّد وملتحم(٩) . هذا أمر ، بل هما أمران فى الحقيقة : الفرد والنموذج ، ثم مدى تمثيل النموذج لقضية الإنسان فى مجتمعه .

وثمة أمر ثالث — وأمور أخرى كثيرة جداً أيضاً ولكننا لا نريد أن نعرض لها فى هذه الدراسة شبه العجول - بل العجول حقاً — هو أنّ الرواية موقف من الواقع وشاهد عليه ، وأن الأديب يعيد اكتشاف العالم فى ضوء موقفه الجديد(١٠) . وقبل أن أمضى إلى رواية «يموتون غرباء» أحب أن أحترس ؛ فليس ينبغى أن يقع فى وهم أحد أن التجريد والتعميم اللذين تقدمت الإشارة إليهما يعنيان البعد عن «التجسيد» أو « التخصيص» ؛ فمن الواضح الشائع أن «الفن لا يصوغ مباشرة النموذج والشامل والدائم ، ولكن الفن يصل إلى هذه الثلاثة بنجاحه فى صياغة الفردى والجزئى والعارض»(١١) . وليس يستطيع الفنان الحق «إلغاء اللحظة الزمنية والمكانية للحدث ، ولا إلغاء التفاصيل والجزئيات والظلال ، من أجل الوصول إلى القانون العام»(١٢) .

وفى رواية «يموتون غرباء» يتناول «محمد عبد الولى» نماذجه الروائية من هؤلاء الأفراد الضائعين فى غمار الناس فلا يكاد أحد يلتفت إليهم . ومن مكمنه فى داخل كل منهم يمضى فى رصد الحياة التى يضطربون فى أرجائها . ومن خلال أحداث هذه الحياة تتكشف نفوس الناس وتتعرّى . أما المشكلة الكبرى التى يعالجها الكاتب فى هذه الرواية فهى مشكلة «الهجرة» الطاحنة التى تلفُّ المجتمع اليمنى بإعصارها ، وتكاد تذروه بين الرمال .

ينظر «محمد عبد الولى» إلى هذه المشكلة من زاوية واحدة ولكنها ذات مستويات متعددة ، فيرصد حياة المهاجرين اليمنيين فى مهاجرهم بعيداً عن الوطن ، ويختار لذلك نماذج مختلفة من هؤلاء المهاجرين ؛ فمنهم رجل الدين ، كالسيد أمين ؛ ومنهم الذى أقبلت عليه الدنيا بعض الإقبال فأمن غيلة الفقر وغدر الأيام ، كصالح سيف ؛ ومنهم التاجر الذى ابتسمت له الدنيا وتبرّجت فعشق محاسنها ، ومدُّ له ثراؤه فاستطاب المقام ، كالحاج عبد اللطيف ؛ ومنهم «التويجر» صاحب الحانوت الصغير الذى يشقى أطراف الليل والنهار ، ويقتّر على نفسه ، ويسرف ويغالى فى التقتير ، تحقيقاً لحلم قصىّ عاش له وعليه منذ خمسة عشر عاماً،كعبده سعيد — وهو البطل الأول فى هذه الرواية .

ولا ينسى «محمد عبد الولى» أن يشير إشارات تقلّ أو تكثر إلى تاريخ كل واحد من هؤلاء المهاجرين . فالسيد أمين تلقى علوم الدين والفقه فى «جبلة» ، وترك اليمن من قرابة ثلاثين عاماً ، يوم كان فى العشرين من عمره ؛ وصالح سيف مهاجر لا نعرف متى هاجر ، فما أكثر المهاجرين الذين يضيع تاريخهم الماضى فى جوف الزمن ! ولكننا نعرف أنه تعاطف مع حركة «الأحرار اليمنيين» زمناً ، ثم بدأ إيمانه بها بعد إخفاق ثورة ١٩٤٨ م يذوى رويداً رويداً ، فلم يكد يبقى فى نفسه منه سوى ظل شاحب يسير . والحاج عبد اللطيف أحد الأحرار اليمنيين ؛ شارك فى ثورة ١٩٤٨ م ثم هاجر إثر إخفاقها . وعبده سعيد ريفى ساذج بسيط ، أنفق شطر حياته الأول موزّعاً — وجامعاً أحياناً — بين الرعى ومساعدة والده فى زراعة المدرجات . تزوج وهو فى الخامسة عشرة من عمره ، ثم أغرته المغريات ، وضلّلته الأمانى فهاجر . ولم يكن عبده سعيد فى يوم من الأيام ضد الإمام ، ولا دفع مرة تبرعاً لليمن ؛ أو حضر اجتماعاً للجالية اليمنية ، بل هو لم يهتم مرة فى حياته بأمر اليمن ، وليست تهمه أوضاعها كيفما تكون .

وهذا المجتمع الصغير الذى يشكله اليمنيون ضمن المجتمع الكبير ، مجتمع معلول لا جدوى منه ؛ فهم جميعا أسرى ظروفهم التاريخية . وهم عندما يحاولون تحدى هذه الظروف يسلكون سبيلا واحدة لا تفضى إلا إلى تفاقم المشكلة وتعقيدها . إنهم جميعا يختارون الهجرة ، يدفعهم إليها وعى زائف . وصور هذا الوعىْ كثيرة ومتباينة كثرة أسبابه وتباينها . إنهم جميعاً يخونون — كل بطريقته الخاصة — وطنهم وانتماءهم ؛ إما لأنهم لم يفهموا مشكلتهم فهماً سليماً ؛ وإما لأنهم لم يفكروا فيها خارج قوقعة الذات ففهموها فهماً منحرفاً . فعبده سعيد إنسان مأ: تتلخص أزمته فى «فقره المدقع» ، وليس يخطر ببال هذه الشخصية لحظة واحدة أن تتساءل عن سبب فقرها أو عن صلة هذا الفقر بفقر الآخرين ، أو عن كيفية معالجة هذه الظاهرة معالجة شاملة تُلتمس فى رحاب الجماعة لا فى إهاب الفرد . إنه يكتوى بواقعه فيُصِمّ أذنيه كلتيهما عن ظروف مجتمعه ، ويمضى جاهداً فى البحث عن حل ذاتى . وليس هذا الحل سوى الإيمان المطلق بالقدر الفردى ، فيتراءى له حلم الغنى قصيًّا ومؤرّقاً ومحفوفاً بالمكاره والمخاطر ، ولكن الطريق إليه قاصدة لا تعرف المعادل (بفتح الميم) . إنها طريق الهجرة ثم لا شىء سواها . وهكذا يمضى دون تردد يخوض مع الخائضين ظلال أحلام قاسية وقصيّة ، فيلفّه موج الهجرة الزاخر ، ويكاد يطويه فى لجّته العالية . إن هذه الشخصية المعلولة تحمل بذور تدميرها داخل نفسها ، وتسعى إلى مأساتها سعياً حثيثاً ؛ فقد انفصلت عن الواقع انفصالاً مأساويًا ، وراحت تصدر فى سلوكها كله عن صوت نابع من داخلها هى ؛ وهو داخل معزول لا علاقة له بظروف المجتمع إلا فى الحدود التى تكون فيها العزلة ظاهرة اجتماعية — وهى ظاهرة اجتماعية فعلاً ؛ إن العالم فى نظر هذه الشخصية هو «انعكاس للأنا» لا أكثر ، ومن هنا فإنها تبدو شخصية معلولة غير سوية . ويستطيع المرء أن يتقرى بأصابعه مواطن العطب المبكّر فى هذه الشخصية ؛ فهى قبل الهجرة تكاد تكون منفصلة عن واقعها ، ولا يربطها بالوطن

* يموتون غرباء . دار العودة ط٢ بيروت ١٩٧٨م

رابط ، ولا يلفت نظرها الحكم فيه ، ولا تشكل اليمن هاجساً فى النفس أو شبه هاجس . لقد جرَّد الجهل والفقر هذه الشخصية من فكرة «الانتماء» ومشاعرها ؛ ولذلك لم يكن عسيراً عليها أن تغادر الوطن مادامت تحمل ظلَّها معها فتناجيه وتخاطبه وتلوذ به وتحتضنه . وعلى الرغم من أن هذه الشخصية هى أبرز شخصيات الرواية فإنها لم تطور تطوراً درامياً ناجحاً ؛ فقد ظلت — على امتداد الرواية — متحصِّنة بذاتها ، ومغلقة على وعيها الخاص ، لا تستطيع الأحداث أن تغير شيئاً من وعيها أو سلوكها أو مشاعرها . ولقد ظل حلم «الغنى» ضالتها المنشودة ، فهما يتطاردان ليل نهار ؛ تلتمسه بكل وسيلة ، وتسعى إليه بكل طريق ، وتحتال له من كل صوب ، حتى أوشك هذا الحلم أن ينقلب إلى عذاب يومى لا ينقطع ، ولكنه عذاب مرٌّ لذيذ له طعم النصر بعد معركة قاسية فاصلة . وكلما مرَّ الزمن ازدادت هذه الشخصية صدوعاً وعطباً ، إنها تكبر وتكبر معها عِلّتها وصدوعها ومعاطبها ، وكذلك يكبر معها إيمانها بحلّها الذاتى المشبع بالأنانية وضيق الأفق وتضخم الذات . وتزداد المسافة بينها وبين المجتمع وحشة واتساعاً . ولا يبقى سوى أمر واحد لا غير ، يربطها بهذا العالم الذى يتماوج من حولها ، هو «حلم الغنى» والتفوق على أهل قريته جميعاً . إنها شخصية «الريفى» التى لم تفلح الأيام فى تغييرها ، فظلت أحلامه صغيرة ، وظل عالمه الكبير محصوراً فى قريته وحدها ، وظلت فكرة الملكية تتفاقم فى نفسه ، ولكنها لا تخرج عن إطار قريته شبراً واحداً ، وليس ينبغى لها .

ولقد كتب قبل أيام رسالة إلى القرية أنه سيعود ، ولكنه لم يحدد الميعاد ... دعهم ينتظرون ... وابتسم ... سيتحدث القرية منذ الآن عنه ... وسينتظر الجميع مقدمه . ورأى القرية أمامه كما تركها قبل خمسة عشر عاما ، وابتسم ... إنه يعرف أن الجميع سيحملقون فى الطريق كلما لاح شبح قادم ... وسيقولون دون شك :

– ها هو ذا عبده قادم .

نعم ، كلهم اليوم يتحدثون عنه ، وعنه وحده ، وسيرسمون حوله مختلف الأساطير . إنه شخصية لها قيمة ... لها قيمة»[13] .

إنها أحلام صغيرة مريضة ، تتوهج بفقر الآخرين وحرمانهم ؛ وكلما ازداد الآخرون فقراً وعوزاً ازدادات أحلامه ازدهاراً وتوهجاً !! فهو يحلم بعودته إلى القرية «ومن خلفه عشرات الأطفال أنصافهم عراة ، بأقدامهم السوداء الحافية ، وفى القرية يرتفع صوت أحدهم :

– أحسن دار ، دار من ؟

ثم يصرخون — أوراه .. أوراه»[14]

لا شىء سوى الإثراء يستحق التفكير أو العمل . الإنسان لا شىء والغنى كل شىء ! هكذا أقفرت شخصية « عبده سعيد » من ملامحها الإنسانية ، وراحت تجربة الهجرة تعمق ملامحها الغريبة ، فخسر هذا الرجل كل شىء ، وكانت نفسه أول شىء يخسره فى هذه المفازة العمياء .

ولم يترك « عبده سعيد » أمراً يوفّر له المال إلا أتاه ، التوت إليه الدروب أم استقامت ، لا فرق . ففى سبيل المال تحمل أعباء الغربة ومراراتها ، وفى سبيله تجرَّع بأساء الحياة ومرارات البخل والتقتير على النفس ، والقذارة التى تفوق كل تصور ، ومن أجله رفع شعار « العمل قبل الأكل » ، ووصل ليله بنهاره كدًا لا يعرف الراحة ، وشقاء موصولاً بشقاء ... كل شىء يهون مادام يربح ؛ وهو — دائماً — على استعداد للتنازل عما يتعلق بشخصيته ، وللتسامح فيما يمس كرامته ، لو بقيت فيه كرامة ، ولكنه ليس على استعداد قط للتسامح أو التنازل عما يتصل بالمال .

« الجميع يسمونه — كما يسمون أمثاله من اليمنيين المهاجرين — « جالّة » . ولم يكن يغضب كما قد يغضب غيره ، بل كان يبتسم لهم فى مودة ... وأحياناً كانوا يسمونه « صالح » ، بالرغم من أن اسمه كما هو مسجل فى الجواز كان « عبده سعيد » . ولكنه لم يكن يهتم بذلك . فما الفائدة ... أى اسم يطلق عليه ماداموا يشترون كل ما يريدون من عنده . بل إن تسامحه فى الكثير — فيما يتعلق بشخصه طبعاً لا فيما يتعلق بالمال — كان عاملاً فى جذب الكثير من العملاء »[15] .

وفى سبيل المال أيضاً ينحدر « عبده سعيد » انحداراً أخلاقياً رهيباً ، بل هو يسقط سقوطاً كاملاً ، ويتعرّى حتى من ورقة التوت ، فإذا بعض علاقاته النسائية تنحرف انحرافاً مروّعاً ؛ فلا تكون رغبة فى جنس أو استجابة لحب ، بل هى — أولاً وقبل كل شىء — رغبة فى التهرب من دفع الضرائب . إنه يبيع جسده ونفسه لإحدى النساء الثريات مقابل أن تتوسط له لدى زوجها فيعفيه من الضرائب . إنها نخاسة من طراز جديد ... وماذا يبقى من المرء حين يتجرّد من كل قيمة ؟ ماذا يبقى منه حين يستعبده المال ويسترق روحه ؟ إنه تاجر جشع — كمعظم هؤلاء التجار الذين جمعوا الثروات من غير وجه مشروع — ولكن تجارته كلأ وبيل ، فيه من الوخامة ما يندى له جبين الإنسان .

ويوشك أن يتقوّض الإنسان فى داخله تقوّضاً كاملاً حين يردف حبه المجنون للمال بأنانية سوداء كريهة المذاق . ويتجلّى هذا الموقف حين تلوح فى مخيّلته زوجه التى تركها فى اليمن ، فتبدو وقد تقدم بها العمر ، ونال منها الزمن ما ينال من البشر ، فتضيق نفسه لذلك ويحزن ، لا من أجلها بل من أجل نفسه . وسرعان ما تردف هذا الضيق والحزن فكرة أخرى هى أن يتزوج فتاة صغيرة جميلة ، فيغتبط بهذه الفكرة أيما اغتباط ، ويطمئن . وإذن فهذه هى مكافأة المرأة التى انتظرته طوال هذه السنين العجاف .

وتجئ شخصية المومس « طائوس » آخر واشجة إنسانية تربطنا « بعبده سعيد » حين تكشف عن خوائه الروحى ، وقتامته النفسية ، وموت الإنسان فيه . وتزداد هذه المعانى جلاء وانكشافاً من خلال هذه المفارقة البديعة التى يرصدها الكاتب — والأدب مفارقات كما يقولون — فإذا نحن أمام « مومس » تكسب رزقها بجسدها — وللمومس فى ذاكرتنا العربية صورة بل صور لا تسر — وأمام « عبده سعيد » الذى يكسب رزقه بعمله الدؤوب . نحن أمام شخصيتين إحداهما تشبهنا — ولو فى الظاهر — وتنتمى إلى الهيئة التى ننتمى إليها ، لأنها تتقيد بقيود هذه الهيئة وأعرافها ومواضعاتها ، وهذه هى شخصية عبده سعيد ؛ والأخرى خارجة على الهيئة الاجتماعية وغريبة عنها ، بل هى — بتعبير أدق — منبوذة من هذه الهيئة وملعونة ومحتقرة ، لأن قيمها الخلقية تنافى منظومة القيم الاجتماعية . شخصيتان إحداهما منتمية والأخرى منبوذة ؛ إحداهما فيها حد أدنى من التماسك الأخلاقى — أو نفترض

فيها ذلك ــ ، والأخرى لا تعبأ بالقيم الخلقية ــ أو نتوهّم فيها ذلك . فما الذى بثّ فى هذا الموقف روح المفارقة العميقة ؟

إن « طانتو » المومس تطلب راجية من « عبده سعيد » أن يحمل شيئاً ما من أجل « ابنه غير الشرعى » الذى ماتت أمه (فاطمة) وتركته وحيداً ، وتحاول أن توقظ بين جوانحه عاطفة الأبوة ، أو أن تضرم فى نفسه وهج الحنين إلى الإنسانية ؛ تحاول أن توقظ قلبه الميّت الحجر ، وطينته المدفونة تحت رمال الزمن والغربة ، ولكن قلبه مات ، ومات الإنسان فيه ، فليس يجدى الرجاء ولا تنفع الاستغاثة .

« إننى أتعب من أجل فرنك واحد يدخل خزانتى . . فكيف بالله تريدين أن أضم إلىّ طفلاً زنوة على أنه ابنى . . .

ــ طفل . أى طفل هذا الذى تتحدثين عنه . إنه زنوة . . أتعرفين لو كان ابناً شرعيّاً لاختلف الأمر . . . هل تريدين أن تفقرينى . . . إننى متأكد أن كل النساء اللاتى ولدن زنوة سوف يحملن أولادهن إلىّ . . .

ــ ولكنــك فعـلاً أب لهم . . . أب لكثيــرين ، أم أنــك تنسى بسرعة . . . الجميع يعرفون أنك رجل ، لكنك لا تملك قلب الرجال . . . إنك حيوان ضخم . . . لا تملك قلباً .

كانت تتحدث ودموعها تسيل . . . وهو ينظر إليها وفى أعماقه يتحرك الحيوان . . . »[16] .

هذه هى المشكلة ــ كما نرى . إنه يعرف جيداً أنه ابنه ، ولكنه ابن غير شرعى . ثم إنها النفقات ، نفقات هذا الابن ، وربما نفقات غيره أيضاً ، وإهدار المال ، وما قد يجرّه عليه ذلك من الفقر . الشرعية والمال !! شىء مضحك حقاً ، وشرّ البلية ما يضحك . هل مرّ بخاطر « عبده سعيد » لحظة أن الجريمة التى يعاقب ابنه عليها ، ويتستر بالدين لم يرتكبها ابنه ، ولكنه هو الذى اقترفها عامداً ؟ إن « عبده سعيد » لا يقيم وزناً للدين حين يزنى ، ولكنه حين يطالب برعاية ابنه يفزع إلى الدين ، ويحتمى به ، وتأخذه العزة بالإثم ؛ فكيف يرى ابناً غير شرعى ؟! أىّ منطق غريب هذا الذى يطاردنا كصوت الخيانة ؟!

« سأذهب إلى الحج . ستغفر كل ذنوبى . سأعود إلى قريتى ، هناك سأبقى دائماً فى المسجد »[17] .

مرة أخرى : أى منطق غريب هذا الذى يطاردنا كصوت الخيانة ؟!

إن نفس « طانتو » المومس حافلة بنوازع الخير ، عامرة بمحبة بنى الإنسان حتى ولو كانوا من دين آخر غير دينها . إنها امرأة فاضلة فى جوهر علاقتها بالمجتمع ــ على نحو مالاحظ عمر الجارى فى تقديمه للرواية . وهى ماتزال تستعطفه وتلحّ فى الاستعطاف ، وتذكّره بالقيم الإنسانية ــ وهو المؤمن الصالح الذى لا يشرب الخمرة ، والذى سيحج و . . . ــ ولكن دون جدوى . . .

« ــ ارحم هذا الطفل . . . أشعره بقليل من الحنان بعد أن فقد أمه . . .

ــ كن إنساناً مرة واحدة »[18] .

لم تستطع هذه الخاطئة الطيبة أن تقنع هذا الرجل المؤمن برعاية ابنه ؛ فقد أوصد أبواب الرحمة فى وجهها ووجهه ، وراح يقترب منها من جديد :

« ــ أما أنت ، (وكان يقترب منها من جديد) .

ــ أما أنت فمجرد حيوان .

وشعر بيدها تهوى على وجهه .

تهوى بشدة ، بعنف ، مرات ومرات ، وصوتها يتردد مع اللطمات المتتابعة : كلب ، قذر ، حمار ، سوف أفضحك أيها الحيوان »[19] .

ولم توقظ هذه الإهانة فى نفسه سوى وعى زائف سخيف . لم توقظ رجولته الحقة ، ولا أبوّته العميقة ، ولا تـديّنه المتـوارى تحت ركام الغربة وغبار الأيام ، ولكنها أيقظت رجولة زائفة ؛ فقد عزّ عليه ــ وهو الرجل القبيل ، على حد تعبيره ــ أن تصفعه امرأة ، وأن تهرب منه هذه المومس التى عرف جسدها كل الرجال . إذن فنحن مرة أخرى نضبط شخصية « عبده سعيد » وهى تزداد التصاقاً بظلّها ، وإيغالاً فى أنانيتها ، وانجحاراً فى قوقعة الذات كسلحفاة دَهَمَها الخطر . ومرة أخرى نجد شخصية « طانتو » وهى تزدهر وتتفتح فيضوع منها عبير إنسانى فتان ، وشذى خلقى رفيع . وفى الحقيقة أن شخصية « طانتو » هى أكثر شخصيات هذه الرواية إنسانية ، وأجدرها بالاحترام ، وأحفلها بالصدق وحب البشر . وأنا أعلم جيداً أن « محمد عبد الولى » لم ينفرد بتقدير المرأة الخاطئة ؛ فما أكثر الكتاب الذين احتضنوها ورفعوا من قدرها ، وحاولوا أن يجتثوا من الأعماق جذور النظرة التقليدية إليها ، حتى إن القاص الكبير « يحيى حقى » عجب لمواقف هؤلاء الكتاب ، وتساءل :

« لماذا ينصر المؤلفون جميعاً المرأة البغى ، ولم يحاول أحـدهم أن يشرح لنا كيف تموت العواطف البشرية فى قلب المرأة التى يتخذهـا الجميع أداة يلهـون بهـا سـاعـة ، ثم يحتقـرونها ويـزدرونها بعـد ذلك ؟! »[20] .

ولولا أن مناقشة الأستاذ فى تساؤله تبدو انحرافاً عن موضوعنا ، وخروجاً على الأهداف التى رسمناها لهذا المقال ، لكان لنا فى ذلك تفاريق من القول والرأى . ومهما يكن من أمر فإننى أرى أن هذه النظرة الجديدة التى راح يؤسّسها « محمد عبد الولى » وكتاب كثيرون آخرون جديرة بكل التقدير والاحترام . وقد يكون من الصعب أو العسير أن يتحرّر المرء من موروثه النفسى والأخلاقى المتصل بهـذه القضية ، ولكنها الصعوبة التى لابدّ منها ، والعسر الذى لا فكاك منه ، إذا أردنا أن نصطنع معايير أخلاقية جديدة للحكم على البشر .

إن شخصية « طانتو » الزاهرة تكشف النقاب عن دمامة الواقع من وجوه شتى لا من وجه واحد ، وتعرّى القبح الاجتماعى تعرية تامة ، وتعاين الهيئة الاجتماعية وهى متلبّسة بجرائرها ، وأولى هذه الجرائر ذلك التواطؤ المضمر بين أفراد هذه الهيئة . إنها تمتحن معدن هـذه الهيئة بنار الصدق فتكتشف زيفه من أصالته . ومن هنا كانت هـذه المفارقة العميقة التى رصدها الكاتب من خلال الشخصيتين اكتشافاً جديداً للواقع وشهادة عليه .

وتمضى (طـانتو) بعـدئذٍ فى سبيلهـا التى رسمتهـا ، فتلجـأ إلى « السيد أمين » ــ رجل الدين المعروف ــ وتضع بين يديه ظلامتها ، أعنى ظلامة الابن غير الشرعى ، وتخرج من منزله « وفى أعماقها أمل ينمو : هل سيغفر الإلّه لها أشياء كثيـرة . . . ربما »[21] . ويصـور « محمد عبد الولى » خروجها على نحو بديع ؛ فيخلق موازاة رمزية بين

عالمها الداخلي والطبيعة المحيطة بها ، فتحس إحساساً عميقاً أنها نفحة فنية قبسها الكاتب من تشيكوف ــ وستتكرر هذه الظاهرة مراراً في أعمال عبد الولي ، وقد نشير إليها في بعض المواطن :

« لقد قال الشيخ إن الله غفور رحيم . . . الله يعلم بمآلها ، بل إنه هو الذي رسم لها هذا الطريق . كانت تسير وهي تفكر . . . ونظرت إلى السماء وكلها دعاء ورجاء وأمل ما ينمو وينمو . . . وكان الربيع يحتوي أديس أبابا فيحولها إلى حديقة جميلة . . . رائعة »(٢٢) . ثم تتوارى شخصية « طائتو » فلا نشاهدها إلا في آخر الرواية حين يموت « عبده سعيد » فتحزن لذلك أشد الحزن . وعند المقبرة يراها ابنه غير الشرعي ويجري نحوها ، فتضمه إليها ، ثم يبكيان ويتجهان نحو سكرتير الحاج عبد اللطيف ، ويغادر الثلاثة المقبرة .

وشخصية « السيد أمين » شخصية ساقطة منذ البداية ؛ فقد تلقى علوم الدين والفقه في اليمن ــ كما رأينا سابقاً ــ ثم هاجر إلى الحبشة لا ليكافح ويعمل ، بل ليحترف النفاق والخداع والمتاجرة بالدين . إنه شخصية بلا أخلاق ، تحترف الكذب ، وتواجه العالم مواجهة سلبية خالصة ، وتعيش بنفاقها وتظاهرها بالتقوى من عرق الآخرين . فهو يستدعي « الحاج عبد اللطيف » ويزعم له أن الله تعالى قد أوحى إليه عندما كان في خلوته المعروفة ما كان من خبر « عبده سعيد » وزناه ، وتركه ابنه المسلم بين يدي امرأة نصرانية خاطئة ، بعد وفاة أمه « فاطمة » . وكان السيد أمين قد أحكم كذبه ونفاقه إحكاماً صارماً ، فطلب من طائتو ألاّ تخبر أحداً أنها جاءت لزيارته . ويبدع « محمد عبد الولي » في تصوير شخصية السيد أمين ، ويملؤها بالحيوية ، ولكنه يعبث بها عبثاً رقيقاً صافياً ، تخالطه سخرية مرّة لاذعة ، فتارة يصوره خارجاً من عزلته واعتكافه وهو أكثر ابتساماً ومرحاً ، تجري على لسانه أشياء غامضة يفسّرها أصحابه بأنه ينقل أحاديث الملائكة ؛ وتارة يصوره وهو يعامل الحاج عبد اللطيف كما يعامل الطبيب النفسي مريضه ، أو يتصرف كما يتصرف المنوِّم المغناطيسي ؛ وتارة ثالثة نراه يهز رأسه وهو يعد حبات المسبحة الطويلة بيد ، وبيده الأخرى يسوى شعر ذقنه الكث المصبوغ بالحناء . وهو لا يلقى كلامه على وتيرة واحدة ، ولكنه يغير طبقة صوته حسب طبيعة الموقف . ولا يترك « عبد الولي » موقفاً من مواقف السيد أمين دون أن يبث فيه إشارة أو همسة أو صورة أو سوى ذلك ، تفرغه من محتواه الظاهري ، وتملؤه بالمعنى المناقض . ولننظر إليه مثلاً في هذه اللحظة :

« وبدأت علامات الفضول ترتسم في وجه الحاج عبد اللطيف ، بينما مضى « السيد » في حديثه وحبات المسبحة تتساقط كأوراق الخريف »(٢٣) .

ولا أظنّ أن أحداً يجهل الرمز الخفي الذي تثيره في النفس أوراق الخريف الذابلة الصفراء المتساقطة حين تقترن بحبات المسبحة التي تتساقط مع كل حبة منها تسبيحة لله تعالى . إن الكاتب ههنا يعبث بالصورة ومضمونها ، ويفرغها من محتواها ، بل يملؤها بمضمون مناقض .

ولا ريب في أن « محمد عبد الولي » يريد أن ينتقد السيد أمين ، ورجال الدين بعامة ، ولكن هنالك فرقاً كبيراً بين النقد الصريح المباشر الذي يلهبه الغضب ، وبين النقد الساخر أو المتهكم الذي تلهمه مرارة الشعور »(٢٤) ــ على نحو ما لاحظ الدكتور لويس عوض .

ويزعم « السيد أمين » أن الله قد أوحى إليه أن يستعين في هذه القضية بعبده الطيب « الحاج عبد اللطيف » . ولا ينسى أن يظهر حسده للحاج عبد اللطيف على هذه النعمة ، ولكنه واثق من أن الله قد وضع ثقته في الرجل الصالح . على أن عليه ألا يغترّ ؛ فإن الله إنما يبلو عباده بمثل هذه الأمور .

ويبدو منطق رجل الدين ــ من الناحية الشكلية ــ متماسكاً جداً ، كما تبدو نظرته إلى الدنيا وأحوالها وناسها نظرة منطقية ــ من وجهة نظر دينية طبعاً ــ تتساوى فيها الأسباب والنتائج . وإذا كنا نلحظ بعض الفجوات في هذه النظرة فعلينا أن نتذكر أن النظرة الدينية تقبل مثل هذه الفجوات ، بل تستدعيها استدعاء على وجه اللزوم والضرورة ، وأن الإيمان بالخرافات والغيب وكرامات الصالحين يسدّ هذه الفجوات ، ويصل حلقات سلسلة التفكير الديني ، لا سيما إذا كان هذا التفكير في بيئة أمية أو ضحلة الثقافة ، كما هي الحال في هذه البيئة التي يصورها « محمد عبد الولي » .

ولقد كان « السيد أمين » يدرك عسر المهمة التي انتدب نفسه لها ؛ ولذلك آثر منذ البداية أن يزيح عن كتفيه أعباء المسئولية ، وأن يضعها على كتفي « الحاج عبد اللطيف » بتفويض بل بأمر من الله تعالى . ولذلك ما كان أيسر عليه أن ينسحب من المشكلة حين علم أن « عبده سعيد » رفض رعاية ابنه !

« كان يتكلم وكل لحيته تهتز ، وقد أحمر وجهه ، وظهرت عروق يديه .

ــ والآن يا حاج دعني أختلي إلى ربي أشكو إليه ظلم خلقه وفسادهم . وتوجه أنت إلى الطفل ؛ أنقذه يا حاج ؛ أنقذ نفساً مسلمة من الكفر ، لقد اصطفاك الله لتنقذه . لا تتأخر ؛ اذهب يا حاج ؛ اذهب »(٢٥) .

« وقبل أن يجيب الحاج عبد اللطيف كان السيد قد اختفى في زاوية ، وأسدل على نفسه الستار ، وفاحت من الداخل رائحة بخور عطرية »(٢٦) . وباختفاء السيد أمين في زاويته يختفي من الرواية كلها ، فلا يعود إلينا بعدئذ .

هذه هي شخصية رجل الدين كما جسدّها « السيد أمين » ، وكما صوّرها « محمد عبد الولي » : شخصية مملوءة « بالدّجل والزيف ، تعيش على الخرافات والمعجزات والغش والادعاء بمعرفة أسرار الكون ، وتعيش عملياً على حساب عرق أفخاذ العاهرات وجبين المهاجر الفقير » ــ على نحو مالاحظ الأستاذ عمر الجاوي في تقديمه للرواية(٢٧) .

لقد طمست الهجرة ملامح الإنسان ومعالمه في نفس « السيد أمين » كما طمستها في نفس « عبده سعيد » فلم يبق منه سوى هذا القناع الذي يتنكر به ــ قناع الدين .

وليست شخصية « الحاج عبد اللطيف » ــ على تماسكها الظاهري ــ بنجوة من التصدع ، أو على الأقل ــ وهذا أدنى إلى الصواب ــ ليست مبنية بناء متسقاً . ويبدو عدم الاتساق في استجاباتها للعالم من حولها ، وفي آرائها أيضاً . فالحاج عبد اللطيف ــ كما رأينا سابقاً ــ

أحد الأحرار اليمنيين ؛ شارك فى ثورة سنة ١٩٤٨ التى لم يكتب لها النجاح ، ثم هاجر بعدها إلى (الحبشة) ، ولكنه ظل على صلة بالثوار ، واستمر يقدم لهم المساعدات ، ويجمع لهم التبرعات ، ومازال يحلم بتحرير اليمن . ولكن « الحاج عبد اللطيف » يؤمن بأن الدين هو السبيل إلى تحرير اليمن ، وأنه لو عاد الناس إلى التمسك بدينهم كالسيد أمين لتحررت اليمن[٢٨] . ولكن هذا المناضل المؤمن لا يطيق أن يلتزم قواعد الدين الصارمة ، فيترخص فى أمرها بعض الترخص ، ولا يطيق أن ينكشف أمره للناس فيحتاط له كل الحيطة . إنه يتحدث عن الخمرة ويسميها أم المصائب ، ولكنه يشربها ويسرف فى شربها ، ثم يبتلع أقراص النعناع تضييعاً لرائحتها . وهو يتحدث عن الزنا ويعرف أنه حرام ، ولكنه يرى أن على الرجل أن يحترس ويحذر كيلا ينجب أولاداً غير شرعيين .

ما أقرب هذا المنطق « من منطق عبده سعيد » ! ــ وهو يفرح فرحاً عظيماً حين يعرف أن الله اختاره لإنقاذ إنسان مسلم من أيدى النصارى ، ويروح يحلم بالجنة ، ولكنه حين تشمس دونه الحلول ، ويخفق فى إقناع عبده سعيد برعاية ابنه ، ويسمع من السيد أمين ما كان سمعه من قبل من اختيار الله إياه لإنقاذ إنسان مسلم ، يحس أنّ مصيبة قد حلّت به ، وتتوارى صورة الجنة عن ناظريه ، وتغدو قضية الكفر والإسلام قضية خلافية تحتاج إلى مراجعة طويلة ومتأنية . وفى لحظة واحدة يلتقى منطقه بمنطق « عبده سعيد » فإذا هو يكرّر حججه نفسها ، وإذا هو ينظر إلى الأمر نظرته عينها :

« ولعن فى سره عبده سعيد ، وكان يهم أن يلعن السيد أيضاً ، لولا بقية خوف ، ومضى إلى الدكان وهو مهموم . . . أيضيف على عائلته الكبيرة طفلاً لا يعرفه بل ولم يره مرة . . . كل ذلك لكى ينقذه من الكفار ، ما ذنبه هو ؟ ألم يخلق الله هذا الطفل ؟ أليس متكفلا به ؟ إذا أراد الله أن ينقذ روحه من الكفر فلماذا وضعه فى يد إنسان كافر ؟ . . .

« . . . هل كان على الحاج أن يتحمل « زنوة » لإخوانه ؟ ما شاء الله ! إذن كان على كل يمنى فى الحبشة أن يزنى وينجب طفلاً ليأتى هو ــ الحاج عبد اللطيف ــ ويخلص روحه من النار . ألا لعنة الله على الجميع »[٢٩] .

ليس بين هذه الأفكار التى تشغل عقل الحاج عبد اللطيف ونفسه فكرة واحدة قط لم تشغل بال عبده سعيد نفسه ، وليس بين موقف الحاج عبد اللطيف وموقف عبده سعيد أدنى فرق على الإطلاق . ولولا أننى أخشى التزيد لنقلت هنا تفاريق من أقواله تؤكد ما أقول . فكلاهما يغضّ الطرف عن الانغماس فى الحرام بل يسعى إليه ، ولكنهما جميعاً يتضايقان من فكرة الأولاد غير الشرعيين . وكلاهما لا يريد أن يضيف إلى عائلته طفلاً جديداً . وكلاهما يخشى أن يفتح على نفسه هذا الباب فيتكاثر أولاد الحرام عليه . ثم إن كليهما يرى أن الله كفيل بعباده . ولو كان الله يريد أن ينقذ الطفل ما وضعه فى أيدى الكفار . . . وكلاهما . . . وكلاهما . . . وكلاهما ــ أخيراً ــ يغضب من الجميع ، ويلعن الجميع أيضاً .

نحن ــ إذن ــ أمام سلسلتين منطقيتين تبدو إحداهما غريبة عن الأخرى أول الأمر غربة شديدة ، حتى نوشك أن نعتقد أنهما متوازيتان أو تكادان . ولكن إحداهما تبدأ بالاقتراب من الأخرى رويداً رويداً عبر الأحداث والمواقف حتى توشك كلتاهما أن تطابق الأخرى . إن منطق « الحاج عبد اللطيف » يبدو أول الأمر مختلفاً جداً عن منطق « عبده سعيد » ، ولكنها مخالفة مؤقتة ؛ فما أسرع ما تتوالى الأحداث فتتكشف من خلالها نفس الحاج ويبدأ منطقه بالانحراف باتجاه منطق « عبده سعيد » حتى يتم بينهما اللقاء .

والحاج عبد اللطيف يحب اليمن ــ دون شك ــ ويحلم بتحريره ، ولكنه حين يعرف رغبة « عبده سعيد » فى العودة إلى اليمن يعجب أشد العجب ، ويسخر من هذه الرغبة ، ويرمى صاحبها بالجنون ، ويحاول أن يثنيه عن عزمه ؛ فلا معنى للعودة ــ فى رأيه ــ مادام الإمام هناك[٣٠] .

ترى ، ماذا كان الأمر يكون لو أن المناضلين جميعاً فكروا على هذا النحو من التفكير ، واطمأنوا إليه ؟ أما أنا فأظن أن أسرة حميد الدين كانت ستبقى حيث هى فى الحكم ما بقيت أودية اليمن وجباله ، وأما الآخرون فلهم أن يظنوا ظنوناً أخرى . . . لقد قتلت « الهجرة » روح المقاومة والثورة فى نفس الحاج عبد اللطيف ، والانت عريكته ، ثم مدّت له الحياة فى نعمائها فاستمرأها ، وأوشك أن يدير ظهره لماضيه لولا أن لهذا الماضى حضوراً كثيفاً فى ذاكرته ونفسه ، فليس يطيق التنكر له ، وقد بذل فيه ما بذل ، والماضى قطعة غالية من العمر ، وليس يقوى على مواصلته بصلابته الروحية القديمة ، ولذا فإنه يجنح إلى هذا الحل الوسط : يستمر فى دعم الثوار ويخوض معاركهم ولكن من خارج الوطن . هذه هى الطريقة الخاصة التى اكتشفها « الحاج عبد اللطيف » للنضال ، وأكاد أجزم أنه كان يعرف جيداً أنه يخاتل نفسه ويخادعها ، ويُعمّى عليها مسالك النضال ، حتى إذا اشتبهت عليها الدروب اطمأن إلى هذه النفس المخدوعة ، وراح يعللها بأحلام الثورة القادمة من داخل الوطن ، وبهذه التبرعات التى يجمعها لمساندة الثوار . لقد نجح « الحاج عبد اللطيف » فى هجرته ، فحقق حلماً لم يستطع « عبده سعيد » تحقيقه ، هو حلم الثراء ، لكنه ـ على الرغم من ذلك ـ دفع ضريبة الهجرة الباهظة كما دفعها « عبده سعيد » ، وكما دفعها آخرون كثيرون لم يحالفهم الحظ فى مهاجرهم . وهل ثمة أمر أشد قسوة على النفس من أن يغتال الدهر أحلامها التى أوشكت أن تتعرى بين يديها منذ حين ، ثم لا تزيد على أن ترقب هذه الأحلام رقبة خرساء أو كالخرساء ، وتستبدل بها أحلاماً أخرى ، أحلاماً زائفة صغيرة ؟ أريد أن أقول : إنها أحلام نفوس صغيرة ليس لها مذاق المجد ولا فتنة المغامرة ـ على أن نفهم أن المغامرة شرط جوهرى من شروط الحرية . لقد راح « الحاج عبد اللطيف » يتخلّى عن أحلامه رويداً رويداً دون أن يعلن ذلك ، ودون أن يواجه نفسه ، ويستبدل بها أحلاماً أخرى ، فإذا هو يهجر الوطن ويهجر معه النضال الحق ، وإذا هو يخوض فى ملذات الحياة مع الخائضين فتروّضه النعمى وتغويه زخارف الحياة ، فتقعد به النفس عن الحنين إلى الوطن ، وتزيّن له سوء ما يفعل . ولا يكاد تراجع « الحاج عبد اللطيف » يقف عند حد ؛ فهو يتراجع تراجعا مريرا يتجسد فى هذا التحول من الحلم بالثورة إلى طلب الغنى والقناعة به . ثم تنعطف هذه الأحلام انعطافا حاسما فنراه يلتمسها فى السماء (الحلم بالجنة) بعد أن أخفق فى تحقيقها فى الأرض ، ومايزال يمضى فى هذا التحول والتقهقر حتى تنتهى أحلامه نهاية بائسة شقية :

« كان الحاج عبد اللطيف واقفاً بصمت أمام القبر الذى يوارى التراب . ونظر إلى الشجرة الباسقة التى تربض بالقرب من القبر بجانب حافة النهر الذى تغطيه أشجار لا متناهية الخضرة والجمال .

ـ لقد وجد قبرا أحلم أن يكون لى مثله »[٣١] .

هذه هى نهاية أحلام « الحاج عبد اللطيف » ؛ أن يكون له قبر كقبر عبده سعيد ! وهكذا تدفن « الهجرة » أحلام المهاجرين حلماً إثر حلم إثر حلم . فإذا ما اغتالت أحلامهم ـ أو نفوسهم ـ جميعاً لم يبق لهم إلا أن يحلموا بالقبور . ولا شك فى أن هذا الاعتراف القاسى الذى ند عن شفتى « الحاج عبد اللطيف » يجسد تجسيداً حياً إخفاق المهاجرين الذريع فى معرفة مشكلاتهم معرفة صائبة ، والتماس الحلول الناجعة لها . إن غياب « الرؤية الواضحة » هو السبب الكامن خلف المأساة اليمنية ، ولهذا السبب تحلّ المصائر الفردية التى تفتك بالأمة محل المصير المشترك ، ويحلّ الوعى الزائف محل الوعى الأصيل ، وتتبدّد طاقة النضال فى نفوس هؤلاء المهاجرين حتى تتلاشى .

وشخصية « صالح سيف » أقل تعقيداً وأكثر وضوحاً من شخصية « الحاج عبد اللطيف » ، ولكنها لا تكاد تختلف عنها فى المصير الذى تنتهى إليه ، أوفى الخسارة الفادحة التى تصيبها من جراء الهجرة . لقد كان « صالح سيف » أول أمره متعاطفاً مع الأحرار اليمنيين ، ولكن إخفاق ثورة ١٩٤٨م جعله يعيد النظر فى مواقفه ، فإذا هو يضيق صدراً بدفع التبرعات للأحرار ، ويضعف فى القلب صوت الوطن ، وتستغرقه مصالحه الذاتية ، فيتلاشى إيمانه بالثورة شيئاً فشيئاً . وقد يتحدث عن مساوىء حكم الإمامة أحياناً فى مقابلاته أيام الأعياد ، وقد يشيد بالأحرار ، ولكنه يفعل ذلك كله من (وراء وراء) . . . وعلى الرغم من أن الكاتب لم يوفق كثيراً فى رسم هذه الشخصية فإننا نستطيع أن نكشف عما ألحقته تجربة الهجرة بها ـ وهذا هو مايهمنا فى هذه الدراسة . ولست أغلو إذا قلت إن تجربة « الهجرة » توشك أن تجرد « صالح سيف » من انتمائه إلى الوطن ، ويوشك « حِسُّ الهوية » أن ينهار فى نفسه ؛ فالإمام لم يسقط ، والانتصارات لم تعلن ، والضرائب لصالح الوطن ، وكذا التبرعات ، لا تنقطع ، والمهاجرون يزدادون ، ولا أمل يلوح فى الأفق . وباختصار أخبار الوطن لا تسرّ . ولذا يفقد صالح سيف ـ كما فقد كثيرون غيره ـ الأمل رويداً رويداً تحت وطأة شروط حياته الجديدة ، وينكفىء على ذاته ومصالحه ليلتقى ـ من حيث لم يرد ، كما التقى الحاج عبد اللطيف من حيث لم يرد أيضاً ـ بعبده سعيد . إنه نفاد الصبر الذى يستولى على هذه البرجوازية الصغيرة التى حققت ذاتها اقتصادياً فلم تعد تؤمن بالمستقبل الغامض أو بالمراهنة على المجهول ، بل هى ـ وهذا هو الأسوأ ـ تكاد تُضرب عن الماضى ، فتقتلع جذورها منه ، وتبحث عن انتماء جديد .

إن « الفردية » هى أهم صفة يمكن أن نصف بها هذه الشخصيات (عبده سعيد ، السيد أمين ، الحاج عبد اللطيف ، صالح سيف) على ما بينها من فروق . ولكن الفردية ـ كما نعلم ـ ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالطبقة المتوسطة ، فهى فلسفتها الغالية ، ونموذجها الحى هو الرجل العصامى الأنانى ، الذى يتمتع بذكاء واضح ، وحرص شديد ، واجتهاد لا يعرف الكلل[٣٢] . وبعبارة أوضح : إن هؤلاء المهاجرين فى وضعهم الاجتماعى الراهن قد استبدلوا بشروط حياتهم القديمة شروطاً جديدة ، فكان أمراً منطقياً أن يستبدلوا ـ والحال هذه ـ بأحلامهم القديمة أحلاماً جديدة ، تستوى فى ذلك الشخصية الثابتة الملامح كشخصية عبده سعيد و السيد أمين ، والشخصية النامية المتطورة كشخصية الحاج عبد اللطيف وصالح سيف . وقد يبدو فى كلامنا هذا قدر من التناقض الواضح ؛ فكيف يصحّ أن نزعم أن الشخصية الثابتة قد غيّرت أحلامها ؟ ولكن هذا التناقض الظاهرى لا يلبث أن يتبدّد حين ندرك أن المقصود بالنمو والتطور هو هذه التبدلات والتحولات الروحية والعقلية والنفسية العميقة التى تعترى الشخصية ؛ أما أن تكون الأحلام أو السلوك أو التفكير من طبيعة واحدة مع اختلاف فى الدرجة فليس ذلك من التطور فى شىء . إنه تراكم وكثرة وإيغال ثم لا شىء وراء ذلك ، أو هو ـ بعبارة أبين وأدق ـ تراكم كمىّ لم يصل بعد إلى حد التغير الكيفى أو النوعى .

لقد تغيّر المهاجرون ، وتغيّر معهم كل شىء : حياتهم ، ظروفهم ، أحلامهم تفكيرهم . . . فكان تغيرهم إيغالاً فى الأنانية والفردية حيناً ، كما هى حال عبده سعيد والسيد أمين ، وكان تغيرهم حيناً آخر عميقاً فانحرف بهم عن هموم الوطن والمناضلين إلى هموم فردية كاذبة أو شبه كاذبة ، كما هى حال الحاج عبد اللطيف و صالح سيف . وكان هذا التغير بنوعيه تغيراً نحو الأسوأ والأقل بهاء ، كما كان بنوعيه أيضاً ثمرة مُرَّة من ثمار الهجرة . ولأمرٍ ما يدركه القارىء كتب « محمد عبد الولى » على هذه الشخصيات جميعاً أقداراً فردية سوداء ؛ فلم تنج واحدة منها . أما السيد أمين فقد افتضح أمره وأسدل عليه الستار ؛ وأما الحاج عبد اللطيف فقد انتهى به الأمر إلى الحلم بقبر جميل ، وكفى به ذلك داء ؛ وأما صالح سيف فقد آثر المؤلف أن يتركه فى قبضة « الغربة » ، يحلم بالثراء ويسعى إليه أطراف الليل والنهار ، ورشّح لمصيره المهاجرين الآخرين . وأما « عبده سعيد » فقد عاش حياة كريهة قاتمة ، ومات موتاً كريهاً قاتماً : لقد ظل يحلم بالغنى وبتفرده فى القرية ، وكلما أوغل فى الحلم ازداد إحساسه بالتميز والتفرد :

« وكانت الابتسامة تتسع . . . ويتقلب الرجل على سريره الخشبى . . وصوت سعال يرسله فمه . كان الليل يقترب من الواحدة ، وحرارة تسرى فى دكان عبده سعيد ، والدخان يتصاعد من الفحم وعبده فى أحلامه ، وكان يتقلب وفى رأسه أصوات الأطفال :

ـ أحسن دار فى القرية دار من ؟
ـ دار عبده سعيد
ـ هذه الأرض حق من ؟
ـ حق عبده . .
ـ أحسن بندق فى القرية . . . حق عبده . . .

وفى الصباح كان الدكان مغلقاً ، وانتظر العملاء أن يفتح ولكن دونما فائدة »[٣٣] . لقد مات عبده سعيد مختنقاً بغاز الفحم وأحلامه المريضة ؛ فطوبى للحالمين الذين لا تعرف العلّة سبيلاً إلى أحلامهم .

هكذا يدين « محمد عبد الولى » تجربة الهجرة والمهاجرين ، ويرى أن البحث عن طريق للخلاص الفردى جريمة فى حق الإنسان وفى حق الوطن على حد سواء . وإن المرء ليتساءل : هل كان يمكن أن يدفع « عبده سعيد » مثلاً ـ مهما يكن وضعه فى اليمن ـ أكثر مما دفع فى المهجر ؟! إن فقدان سلاح « الرؤية » العميقة الشاملة قد قاد هؤلاء

المهاجرين إلى مأساتهم ؛ فبدلاً من أن يبحثوا عن جذور اغترابهم فى الوطن ، ويكشفوا عن جذور المأساة الاجتماعية ، ويبحثوا عن الحل الجماعى ، إذا هم يسلكون الطريق الآخر الفردي المسدود .

ولا يكتفى « محمد عبد الولى » بما تقدّم ، بل ينظر إلى « تجربة الهجرة » من زاوية أخرى غير الزاوية السابقة . فينكشف له وجه مأساوى آخر لهذه التجربة ، بل لعله أقسى وجوه التجربة وأعمقها مأساوية . إن تجربة الهجرة ـ كما يصوّرها الكاتب ههنا ـ لا تنعكس على المهاجرين وحدهم ، ولا على الوطن وحده ، ولكنها مأساة ولود تمتد فواجعها لتصادر المستقبل ، وتطبع على جبينه وشم الغربة . وتتجسّد المأساة هنا فى ذرية هؤلاء المهاجرين من الحبشيات ، أى فى «المولّدين والمولدات » . لقد خرج هؤلاء إلى الدنيا وفى أعناقهم صك لعنتهم ؛ فهم بلا وطن وبلا هوية . لقد فرّط آباؤهم فى وطنهم وتركوه ، ثم لم يستطيعوا أن يكسبوا لأنفسهم وطناً جديداً ؛ فلا هم يمنيون ، لأنهم لا يعرفون من أمر اليمن شيئاً إلا بالسماع ، ولا هم أحباش لأن الحبشة ليست وطنا لهم .

وقد كنا نظن أن المؤلف سيجسد تجسيداً عميقاً وحياً مأساة هؤلاء المولّدين ـ وهو واحد منهم ـ ويعبّر عن مواجعهم وأحلامهم بعمق وحساسية أكثر مما فعل . بيد أنه إن كان قصّر بعض التقصير ههنا فإنه قد أبدع وأوفى على الغاية فى بعض قصصه القصيرة ، كما سنرى .

وتمثل شخصية « سكرتير الحاج عبد اللطيف » هؤلاء المولّدين . وأول ما يلفت النظر فيها هو أنها شخصية بلا اسم . وليس يخلو هذا الأمر من دلالة ؛ فالاسم حق للإنسان وعلامة عليه ، فكأن الكاتب حين أغفل اسم هذه الشخصية أو تغافل عنه كان يرغب فى إظهار مدى الظلم الذى أصابها ؛ فشخصية « المولّد » ليست أكثر من وظيفة ، أو كائن مجرد من حقوقه وعلاماته المميزة التى تحدّد كيانه ، وتشعره باستقلال شخصيته وتفرّدها وانتمائها فى الوقت نفسه ؛ كائن يفتقر إلى شروط كثيرة حتى يغدو « مواطناً » . إنه « لا أحد » ؛ نعم « لأحد » ؛ غريب « ولا أحد » ، وضائع ودوماً جذور على حدّ تعبيره الحاذ الرقيق كشفرة السيف[٣٤] . ليس لهذا المولّد وطن ولا اسم ولا هويّة ، فكيف يمكن أن يكون عضواً منسجماً ومتوائماً مع الهيئة الاجتماعية التى يحيا بين ظهرانيها ؟ ولهذا تبدو شخصية السكرتير « شخصية مُعضِلة »[٣٥] ؛ فهو يعانى أزمة قيم ومفاهيم ، ويرفض دمامة الواقع كما تتجلّى فى تجربة الهجرة والمهاجرين . إنه يدين الهجرة ، ويرفع إصبع الاتهام فى وجه المهاجرين ، وينكر على الحاج عبد اللطيف طريقته الخاصة فى النضال ويسخر منها :

« أنت تتحدث أربعاً وعشرين ساعة عن تحرير بلادك ... ولكنك لن تحررها مطلقا ... لقد هربت ... نحن ياسيدى لا نعرفك ، نستغرب عندما نرى ألمك ، ونبتسم أحيانا وبسخرية عندما نراك تحاول الصراخ ... إن تحرير بلادك يحتاج أولاً وقبل كل شيء أن تحرر نفسك ... ألا تخاف ، وأن تحارب لا من وراء البحار ، ولكن من هناك ، أمام العدو وجها لوجه .... أنتم لم تأتوا لتحرير بلادكم ؛ لقد أتيتم هروباً من شبح الإمام ....

أقولها لك بصراحة : أنتم لن تحرروا بلادكم ، وإن حررها أحد فهم أولئك الذين بقوا هناك وربما نحن »[٣٦] .

وحين يشهد « السكرتير » نهاية أحلام الحاج عبد اللطيف يبتسم ابتسامة ساخرة ويقول :

« أهى القبور نهاية المطاف لكل هذا النضال وهذه الحركة ؟

ـ ماذا تعنى ؟ قالها الحاج وبعينيه غضب .

ـ لا شيء (أجاب السكرتير) ، كل ما أعنيه أن القبور هى المكان الصالح لدفن حركات معينة ... »[٣٧]

ثم يمضى فى حديثه فيدين تجربة « عبده سعيد » كما أدان ـ من قبل ـ تجربة الحاج عبد اللطيف ، ويدين المهاجرين جميعاً ، ويحكم عليهم حكماً صارماً نستشف من ورائه إحساس الكاتب العميق بتفاقم عزلته وغربته ، كما نستشف رفضه القاطع لواقع المهاجرين ومفاهيمهم المختلفة . إنه ـ كما قلت ـ يعانى أزمة قيم ومفاهيم .

« أنت تعرف أنه مات ولم يترك شيئاً طيباً فى حياته سوى الآلام .. امرأة مهجورة منذ أعوام بعيدة ، وابن لم يعرفه ... وأرض لم يقدم لها أى قطرة من دمه ... لقد مات غريباً كما يموت مئات اليمنيين فى كل أنحاء الأرض ، يعيشون ويموتون غرباء ، دون أن يعرفوا أرضاً صلبة يقفون عليها ... أما هذا القبر فهو ليس قبره ؛ إنها ليست أرضه وليست أرضنا ... إنها قبور أناس آخرين ... قبور الأحباش نحتلها نحن . ألا يكفى أن نلتهم اللقمة من أفواههم ، لنلتهم حتى قبورهم ؟ ياإلهى كم نحن غرباء ! كم نحن غرباء !! »[٣٨] .

« لقد خانوا تربتهم حتى أنهم لم يدفنوا فيها »[٣٩] .

ويتفاقم إحساسه بالغربة والعزلة والضياع تفاقماً مريراً ، فيهز روحه من أركانها جميعاً ، ويوشك أن يهدمها هدماً . يقول مخاطباً ابن عبده سعيد غير الشرعى ـ المولّد ـ :

« ونحن ياصغيرى ، أين هى أرضنا ؟ نحن أكثر غربة منهم ، أكثر غربة ؛ نحن لا أرض لنا ، لا تربة لنا ، إننا ضائعون تقريباً »[٤٠] . إنها يقظة روحية عميقة ، ولكنها يقظة مُدمِّرة . ترى ، أيّة خسارة روحية فادحة يدفعها المرء فى مثل هذه المواقف ؟!

ولكن هذه الشخصية المعضلة ـ شخصية السكرتير ـ التى تتميز بإشكالية موقفها من الواقع ، لا تستضيء بعالمها الداخلى فحسب ، بل تتعامل مع حقائق الحياة الصلبة أيضاً ، فى محاولة للخروج من المآزق التى تحدق بها من كل جانب ، وفى محاولة للارتقاء بالواقع وتصحيح بعض المفاهيم الخاطئة التى فشت فيها فأصبحت لها صلابة الحقيقة . ومن هنا نجد هذه الشخصية لا تكتفى برفض الواقع والتعلّق بالمثالية ، بل هى تكتشف هذا الواقع وتحاور شخوصه ، محاولة تفنيد حججهم ومفاهيمهم ، وإثبات بطلانها ، ثم محاولة تأكيد صدق مواقفها وآرائها ـ وتلك هى المهمة العسيرة التى لا يقوى عليها هؤلاء المهاجرون ـ فتقرن القول بالفعل حين تتبنّى ولد عبده سعيد غير

الشرعي . ولكن هذا التبنّي لا ينطلق من المفاهيم التقليدية التي كان أولئك المهاجرون جميعاً ينطلقون منها في حوارهم حول هذه المشكلة ،

بل ينطلق من مفهوم آخر جديد لم يخطر ببال هؤلاء المهاجرين قط :

« لقد قررت ذلك ، وأقولها بصراحة لا لأنقذه من كفر أو إلحاد ، ولا لأجعله مسلماً ، هذا الأمر سيقرره بنفسه عندما يكبر ، ولكن لا أريد أن يكون غريباً . أتعرف أن المرء دونما جذور ؟ ذلك صعب أن تميّزه بسهولة ، ولكني أعرف ذلك .

« نعم سيكون أخي . . . آه لو استطاع كل المولدين أن يجدوا لأنفسهم منقذاً . . . » .

« لو استطاعوا فقط أن يقرروا أن يجدوا نهاية المتاهة التي يتخبطون فيها »[41] .

ما أبعد هذه المفاهيم من مفاهيم الحاج والسيد أمين والآخرين !

بيد أن هذا الموقف الذي أثار دهشة الحاج عبد اللطيف ـ وربما انتزع إعجاب الكثيرين ـ أشبه بالبطولات الفردية المغامرة ، التي تخطف البصر وتنتزع الإعجاب ، ولكنها لا تحل مشكلة أمة ، ولا تنهج سبيل القصد نحو خلاصها . ثم إنها لا تقنع حين يتأملها المرء تأملاً هادئاً بعيداً عن فكرة التحدّي وردود الفعل . ولهذا السبب لم تستطع شخصية السكرتير ـ على إخلاصها وصدقها ووضوح رؤيتها ـ أن تقنع أولئك المهاجرين بأخطائهم الفادحة ، ولم تدفعهم إلى إعادة النظر في طريقة نضالهم ، ثم هي لم تفلح في إقناعهم بوجود مشكلة اسمها « مشكلة المولّدين » . إنها شخصية نزقة ، لا تمتلك القدرة على الجدل الطويل ، ولا الصبر على تعرية حجج الآخرين ودحضها في أناة وهدوء . ولهذا قلت إن « محمد عبد الولي » لم يجسّد تجسيداً حيّاً مأساة المولّدين كما فعل في بعض قصصه القصيرة . حقاً لقد أثار طائفة من الأفكار الجديرة بالنقاش ، ولكنه ـ في ظني ـ لم يستطع أن يحوّل هذه الأفكار إلى مضمون فني . أريد أن أقول : إنه لم يستطع أن يشخّص شخصية السكرتير تشخيصاً حيّاً كما فعل في الشخصيات الأخرى .

هذا هو عالم الهجرة والمهاجرين كما صوره « محمد عبد الولي » في روايته « يموتون غرباء » : عالم إنسان متهدّم ، تكاد تقوّضه صروف الحياة : نعماؤها وبأساؤها على حد سواء . ناسه معلولون ، يحملون بذور تدميرهم في نفوسهم ، ويمضون نحو مأساتهم في إصرار ، يحاولون أن يقاوموا ظروفهم التاريخية فتنحرف بهم السبيل دون أن يفطنوا إلى ذلك . لقد غامت رؤيتهم واضطربت ، فضلّوا عن القصد وجاروا . حياتهم غريبة وعلاقاتهم غريبة ، وأحلامهم غريبة ، ولكن الهجرة تقتل أرواحهم فألفوا غربتهم واستكانوا لها ، وزيّنوها أو نعتوها بالدّجل والزيف والنفاق حيناً ، والأوهام الكاذبة حيناً ، وبالأحلام المريضة حيناً ثالثاً ، ومضى كل في واديه يهيم . ومن قلب هذا العالم المتصدع الآيل إلى الانهيار يخرج قوم آخرون تمزقهم ازدواجية الانتماء أو غيبته ؛ قوم يولدون محمّلين بذنب لا يد لهم فيه ، في وجوههم وشم الغربة ، وملء قلوبهم أوزارها الثقيلة !! هؤلاء ـ وآخرون كثيرون غيرهم ، كما سنرى ـ هم ضحايا جريمة « الهجرة » ، وهم عليها الشهود .

الرواية الثانية : « صنعاء مدينة مفتوحة » *

وفي رواية « صنعاء مدينة مفتوحة » يتظاهر التخلف الفكري والهجرة على صنع المأساة اليمنية ؛ فشخصيات الرواية جميعاً شخصيات مهزومة تتعمّقها المأساة ، وتشتبه عليها مسالك الحياة ، فلا تدري كيف تجد مخرجاً من مأساتها ، بل هي لا تدري كيف تبحث عن هذا المخرج . والعالم الذي تحيا فيه هذه الشخصيات مملوء بالمرارة والجوع والهزيمة والفاجعة ؛ عالم لا يكاد المرء يجد فيه قطرة ماء ، فإذا بهذه الشخصيات ـ أوجلّها ـ تبحث عن بديل زائف تعوّض به ، فتجد ذلك البديل في المتع الحسية ، كالخمرة « والقات » والنساء . وحياة هؤلاء الشخوص سلسلة من الشقاء تمتدّ حلقاتها ؛ فمبيتهم مبيت سوء ، وهم مهدّدون دائماً بالطرد من العمل ، وأكثرهم مستسلم للخمرة والنساء ، يستعين بها على مقاومة ضراوة الحياة وتبديد الباقي من عمره . و « الضياع » هو الملمح البارز في حياتهم ؛ لقد ضاع الهدف من نفوسهم جميعاً فهم لا يعرفون ماذا يريدون ولا يبحثون عن حل ، أستثني منهم الراوي « نعمان » ، وأضم إليه ـ في شيء من التردد ـ « محمد مقبل » .

إن بطل الرواية الأول « نعمان » شخص عائد من « عدن » ، وهو متمرد على العالم القديم المتمثل في القرية والزوج والأهل ، ولكن تمرّده بلا جذور ولا رؤية . إنه حالة من الرفض المجاني المراهق . لقد أدخلت « المدينة » في روعه أن حياة الريف بكل وجوهها حياة مملة رتيبة لا تطاق ، فظلّ مشدوداً إلى المدينة بقلبه وعقله . ومنذ بداية الرواية نجد أنفسنا أمام بطل مأزوم ، وشيئاً فشيئاً نكتشف أننا أمام جيل من المهزومين الذين فقدوا ارتباطهم بعالمهم القديم ، ولم ينجحوا في التلاؤم مع العالم الجديد الذي لم يرحب بهم ، بل راح يشرّدهم واحداً بعد الآخر . وتستوي هذه الشخصيات جميعاً في إخفاقها ، سواء أكانت رافضة للواقع ابتداء « كنعمان ، والبحار » أم كانت راضية بهذا الواقع وراغبة في استمراره ، ولكن الاضطرابات السياسية تحملها حملاً على هجرة هذا الواقع أو هذا العالم القديم « كالصنعاني » . ونحس ونحن نرقب هذه الشخصيات في ردود أفعالها المختلفة ، وفي ضروب سلوكها ، أنها تقاوم ضراوة الحياة وهي عزلاء من سلاح الرؤية ؛ فلا أحد منها يعرف ماذا يصنع ، أو ـ وهذا أدق ـ ماذا يجب أن يصنع .

إن « نعمان » ضائع منذ البداية ، يعيش في القرية مكرهاً بعد عودته من « المدينة » ؛ فمجتمع القرية مملوء بالخرافات والأنانية وروح الضبط الاجتماعي الصارمة ، التي توشك أن تنقلب قمعاً . وهو يتحدث عن هذا المجتمع بوصفه كابحاً لنزواته ، وعالماً غريباً لا يستطيع التلاؤم معه ، ولذلك يتمرد على قيم هذا العالم القديم ، ويقيم علاقة حب مع امرأة هاجر زوجها منذ زمن وتركها بيد القدر العاتية . وتبرز القطيعة النفسية والاجتماعية بينه وبين أسرته : زوجه ووالده وأمه . ويكشف لنا عما فعلت « الغربة » في نفسه ، فإذا هو ينقم على أخيه « سيف » نقمة مدمّمة ، لأنه كان يملك نقوداً أكثر منه فاختطف منه خليلته « فاطمة » !! لقد شوّهت « الغربة » العلاقات الإنسانية تشويهاً مروّعاً فإذا الأخ ينافس أخاه على امرأة بغي ، وإذا

---

* محمد عبد الولي ، صنعاء مدينة مفتوحة ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٧٨م .

المهزوم منها يضمر فى نفسه الضغينة على أخيه ويعلنها على حد سواء .
ولم يستطع نعمان ـ على الرغم من شخصيته النامية المتطورة ـ أن يقنعنا بالتحولات النفسية والفكرية والاجتماعية التى راح يتحدث عنها ويسرف فى الحديث . لقد عاد هذا الرجل من القرية إلى عدن مرة أخرى ليستأنف حياته القديمة ، موزعاً بين الجنس والخمرة والعمل . أما الملامح الأخرى ، كقراءة الكتب ، والحنين إلى القرية ، والارتباط بقضية كبرى ، وسوى ذلك ، فهى ملامح غامضة ، لم يفلح الكاتب فى تثبيتها وتأصيلها على كثرة ما تحدث عنها . وتستمر حياة (نعمان) فى عدن حياة هامشية حتى يفصل من عمله فيعود إلى صنعاء مضطرا .

و (الصنعانى) رجل كتوم ، كان يتوهم أنه يستطيع أن يصنع قدره الفردى بمعزل عن أقدار أبناء مجتمعه الآخرين ، ولذا كان يتحامى السياسة وأسبابها ، فيبتعد عنها ويلجّ فى الابتعاد ، متّبعاً سياسة (جحا) فى الخروج من المأساة والفرجة عليها من بعيد كأى شخص محايد ، وشعاره الدائم هو (فليكن ما يكون ، ما لم يكن فى دارى) .

إنه لا يحاول أن يعلو على المعركة ـ والمعركة جزء منه ـ فى محاولة للظهور بمظهر الرجل المثالى الكبير القلب ، كما يفعل البطل الرومانسى الزائف(٤٢) ، ولكنه يوغل فى هذا الموقف إيغالاً كبيرا ، فينكر أن تكون له أية صلة بهذه المعركة التى تعرك الناس جميعاً ، شاؤ وا أم أبوا ، فيقبلون عليها ؛ يخوضون غمارها . وينكر على زوجه أن تهتم أدنى اهتمام بهذه الحياة الصاخبة المتقلّبة ، التى تضطرب من حولها ، ويقنعها بأن ما يجرى فى المجتمع خارج منزلها أمر لا علاقة لها به ، وأنه يخص قوماً آخرين وديارا أخرى . أما هو وزوجه وابنته فلهم عالمهم الخاص الذى لا يكاد يرتبط بالعالم الخارجى إلا ارتباطاً واهياً ؛ فإذا عصفت بهذا العالم الخارجى القريب عواصف السياسة ، أو تقلّبت به صروف الليالى ، فما أسرع هذا الرجل إلى قطع كل ما يربطه بهذا العالم ، وما أسرعه إلى دخول شرنقة الذات والاحتماء بها ، والاكتفاء بمراقبة العالم الخارجى مراقبة حيادية . ولذا ينبغى ألا نعجب إذا انقلبت الأمور والمواقف انقلاباً كاملاً ، فأصبحت المأساة مصدراً ملهاويا يبعث الضحك فى نفس (جحا) .

وليست هذه الشخصية التى نتحدث عنها غريبة على حياتنا ومجتمعاتنا ، ولا هى نادرة الوجود فنبحث عنها هنا وهنالك لنراها ، ولكنها نمط اجتماعى بارز لا تكاد تيمّم وجهك صوب جهة من الجهات دون أن تظفر بصفوف طويلة منه تتبعها صفوفٌ تتبعها صفوف . ومن المعروف جيداً أن الأسباب التى أدت إلى بروز هذه الشخصية السلبية فى مجتمعنا العربى كثيرة كثرة يكاد يعزّ حصرها ؛ وهذا لا سبيل إلى الخوض فيه الآن ؛ ولكن المعروف أيضا أن « الجهل والتخلف وقصور الرؤ ية » من أبرز هذه الأسباب وأوجهها . ولعل أعود إلى هذه الشخصية فأتتبعها فى بعض أدبنا الروائى ، وأعقد الأسباب بينها وبين المراحل الاجتماعية التى ظهرت فى أثنائها فى مقال آخر ووقت آخر .

ولكن هذا العالم الصغير ــ أو القوقعة الصغيرة ــ الذى تحاول هذه الشخصية السلبية هندسته وتصميمه وبناءه على نحو خاص ، وبمنطلق خاص ، لا يصمد أمام منطق الحياة ، ولا يقوى على مقاومة أحداثها الكبيرة ، أو على الفرار أو النجوة منها . ولذا سرعان ما يتقوّض هذا العالم الصغير على رؤ وس أصحابه لتكون أنقاضه وأنقاضهم شاهد صدق على جريمة (الفردية والأنانية) التى أوشكت أن تكون صنماً يحمله كل منا فى نفسه .

ولهذا السبب يلقى (الصنعانى) مصيراً مأساوياً مرّوعاً ، فتنهار أحلامه وتذوب كجبل من الماء تلقّفته الصحراء . لقد كان يحلم بأن يصبح « إنساناً يستطيع أن يعيش فى هدوء فى منزل فخم ذى حديقة » ، وأن يرسل ابنته إلى الخارج « لتتخرج دكتورة . . . أو أى شىء يجعلها تمارس حياتها حرة وتعول نفسها » ، وأن يتسع ذلك الدكان الصغير الذى كان يملكه فى أحد أحياء صنعاء القديمة ، ويصبح « أكبر دكان فى المدينة ، ويصبح ذلك الحى القديم حيا جديدا . . »(٤٣) . ولم يكن يهتم بالسياسة : « وكنت لا أهتم بشىء . . إلا أن تتقدّم مدينتنا لكى تتقدم تجارتى الصغيرة فتكبر ؛ أى لم أكن اهتم بالسياسة أو غيرها »(٤٤) . وفى « ذات يوم سمعت أن الإمام قد قتل ولم أبك . . ولم أضحك ؛ لأن ذهابه أو وجوده لم يكن يهمنى »(٤٥) . وحين اشتعلت المعركة على أبواب صنعاء ، وراحت أصوات الرصاص تتصاعد فى أرجاء المدينة ، شدّ على يد زوجه ، وهمس فى أذنها عاشقاً « إنهم لن يمسّونا لأننا لم نعمل لهم أى شىء »(٤٦) . وما زال يهدّىء من روعها حتى أفلح بعد إصرار فى إقناعها بذلك ، ثم صدّق هو نفسه هذا الزعم : « وصدقت أنا نفسى هذا الوهم . وقلت لنفسى . . نعم لن يضرونا لأننا لم نفعل لهم شيئا . . إنهم لن يمسونا ، فلينتصر من يريد منهم »(٤٧) .

هكذا كان يتصوّر « الصنعانى » حياته ، وعلى هذا النحو راح يخطط ويرسم مستقبله ، فازدهرت فى نفسه الأمانى ، وخيلّت له رؤ يته القاصرة أن بوسعه أن يحقق أحلامه بمعزل عن المجتمع ، وأن يصنع قدره الفردى بيديه بعيداً عن أقدار الآخرين ، فاطمأن إلى هذا الحلم المعلول ، وراح يحتضنه وينأى به عن البشر ، فأصم كلتا أذنيه ، وأصم قلبه وعقله وجوارحه جميعاً عن كل ما يتصل بالسياسة أو بالآخرين ، وراح يحلم بجنته الصغيرة التى قدّرها وقاسها على قدّ أحلامه . ولكنه قدّر واطمأن ، فمكرت به الأقدار ساخرة ، وانقلبت به أيما منقلب ؛ فقد اشتعلت « صنعاء » ذات يوم ، وراحت النيران تلتهم الأخضر واليابس وما بينهما ، ورأى الجيش الغازى المتوحش ولا شعار له سوى النهب ؛ « كان شعار قائدهم : صنعاء مدينة مفتوحة »(٤٨) . والتهمت النيران أحلامه حلماً حلماً ، وحوّلتها إلى كوابيس لا يكاد يفيق منها .

لقد التهمت النيران دكانه ، وسرق الغزاة ما فيه ، وحطّموا منزله ، وهدّموه وسرقوا ما فيه ، واعتدوا على شرف زوجه ، ثم أطلقوا عليها وعلى ابنتها الرصاص ، فقبروا بذلك أحلامه تحت أنقاض عالمه الصغير الذى كان يحلم به أو يتوهّمه .

هكذا لقيت هذه الشخصية السلبية مصيراً أسود قاتماً : فقدت مالها وأهلها وأحلامها ففقدت توازنها وانسجامها مع العالم ، ولم تجد أمامها سوى البحث عن الانتقام . ولكن ممن تنتقم ؟ إن وعيها وعى مسطح ضحل ؛ فليست تستطيع التمييز بين البشر ، بين حلفائها وأعدائها . ولذا خرج هذا الرجل يتخبط فى انتقامه كما كان يتخبط فى صنع أحلامه .

« وبدأت أطلق النار على كل من أراه دون تمييز ، كنت أريد أن أقتل وأقتل »(٤٩) . وكان ذلك كله لم يكفه ، فقرر أن يذهب إلى عدن « لأننى أستطيع أن انتقم حين أصل هنا »(٥٠) . إنها ظلمات كثيفة بعضها فوق بعض ؛ هذه هى حياة هذا الرجل الصنعانى . لقد قاده الجهل والتخلف والوعى الزائف إلى مأساته ، وقادته مأساته إلى حافة الجحيم ، فاندفع فيه يخوض لجج النار العالية ، ثم أسلمه الضياع وافتقاد التوازن إلى ضياع أكبر فإذا هو يبحث عن الانتقام فى متاهة « الغربة » العمياء . وفى الغربة عاش هذا الرجل ــ ككثيرين من الغرباء ــ حياة مريرة ترشح بالفاقة والعوز والبحث عن ملذات عابرة يطمر فيها مواجعه وأحزانه ، ولكنها ملذات تعمق الحسرة فى الدم . إنها حياة هامشية فارغة من أى معنى يمنحها الخصب والبهاء . ويستسلم (الصنعانى) ــ كما استسلم نعمان وبقية الشخصيات ــ لهذا العالم الجديد ، عالم المدينة ، وتضيع هذه الشخصيات فى الزحام وآفات المدينة من خمر ونساء ومقاه . وهى ترى فى هذا الضياع راحة لها من عبء المواجهة الضارية . إنها تواجه العالم الجديد مواجهة سلبية أيضا ، فتحاول أن تضيع فى نسيجه ، وتطمئن إلى هذا الضياع ، فتغدو كمّاً مهملاً تطويه لجة المدينة الزاخرة . ولكن هذه اللجة لاتلبث أن تلفظ هذا الكم الغريب الذى لم يدرك شروط العالم الجديد المتمثلة فى وعى هذا العالم وحقائقه الكبرى ونواميس الحياة فيه ، فظل يعيش على هامشه حتى تم طرده منه طرداً . وتعلن الشركة التى يشتغل فيها (الصنعانى ونعمان) إفلاسها وتغلق أبوابها ، وتطرد عمالها ، فلا يجد هذان الرجلان سبيلاً مفتوحة أمامهما سوى سبيل العودة إلى صنعاء . لقد استطاع العمل أن يخلّصهما من الضياع بعض الخلاص ، ولكنهما الآن عائدان « إلى الضياع من جديد »(٥١) ــ على حد تعبير نعمان . ولا شك فى أن العمل وظيفة إنسانية تحرر صاحبها ، وتحقق إنسانيته ، وتمنحها توهجاً واكتمالاً ، إذا كان هذا العمل يتم فى شروط إنسانية صحيحة . ولكن هذه الوظيفة تنقلب إلى « سلعة » ، ويتحول العامل من « إنسان » إلى « شىء » ، إذا تم العمل فى ظروف غير إنسانية . ونحن لا نعرف شيئاً عن ظروف عمل هؤلاء المهاجرين فى الشركات البريطانية فى عدن ؛ لأن الكاتب يصمت عن ذلك صمتاً مطبقاً ، ولكننا لا نظن أن ظروف عملهم كانت على خير وجه . وإذن فهذا الخلاص الذى كان مبعثه العمل فى هذه الشركات هو ــ فى حقيقته ــ ضرب من الضياع المقنّع أو المموّه ، رضى به هؤلاء المهاجرون لأنهم لم يفطنوا يوماً إلى ضرورة التأمل والتفكير فى ذواتهم تأملاً عميقاً وتفكيراً متأنياً ، فظل وعيهم لواقعهم وعياً مشوّهاً ، قاصراً . وهكذا يعود الصنعانى ونعمان إلى صنعاء على غير رغبة منهما . وإذا كان « الصنعانى » يكتشف ــ متأخراً ــ خطأه حين غادر صنعاء إلى عدن(٥٢) ، فإنه اليوم يعود إلى صنعاء ــ وقد سدّت أمامه الدروب ــ عودة اليائس المطمئن ؛ لأن فى صنعاء أحلامه الصغيرة التى انطمرت ذات يوم . وأما « نعمان » فإنه يعود إلى صنعاء عودة المهزوم الذى طرد من جنته الصغيرة ، فهو لا يزال يفكر فى العودة إليها لأن فيها أحلامه الصغيرة الزائفة . وقد تحاول القراءة المتأنية أن تبين أن « نعمان » لم يكن يفرق بين « صنعاء » و« عدن » ، بل هو يشير إلى ذلك بوضوح ، حين يردّ على « الصنعانى » الذى يريد أن يكتبا إلى صديقيهما فى عدن لإقناعهما بالعودة إلى صنعاء ، فيقول : « ليس هناك فرق »(٥٣) .

ولكن قراءة أخرى للرواية أكثر أناة ودقة قادرة ــ فى ظنى ــ على تبديد هذا التصور ؛ لا لأن هناك فرقاً بين عدن وصنعاء ، فكلتا هما يمنية ، ولكن لسببين : أولاً لأن المشاعر التى كانت تثيرها مغادرة الريفيين فى الشمال لقراهم متوجهين إلى عدن ، هى مشاعر الهجرة كما نراها فى بعض القصص القصيرة ؛ إما لأن وعى هؤلاء المهاجرين وذويهم لم يكن قادراً على احتضان مفهوم الوطن على النحو الذى نرغب فيه ، ومن أين لإنسان ريفى جاهل ــ رجلاً كان أو امرأة ــ أن يفهم أن « عدن » المستعمرة الإنجليزية لا تختلف عن قريته فى انتمائها أو حتى عن صنعاء ؟ وإما لأن الهجرة إلى عدن كانت فى كثير من الأحيان ــ وهى الكثرة التى تكاد تستغرق الكل ــ هى الخطوة الأولى نحو الهجرة الخارجية إلى الحبشة أو غيرها ؛ فقد كانت « عدن » الميناء الذى تصل إليه البواخر المختلفة الجنسيات لتعود حاملة على ظهورها عشرات المغتربين اليمنيين . إنها البوّابة التى يتدفق منها سيل الهجرة اليمنية إلى الخارج ، ولـذا ليس يبعد أن يتوحّد فى أذهان هؤلاء المهاجرين وذويهم مفهوم الهجرة الداخلية إلى عدن ومفهوم الهجرة الخارجية ، ويغدوان مفهوماً واحداً لا يقبل التجزؤ والانقسام ، هو « مفهوم الهجرة » بشكل مطلق ؛ وإما للأمرين جميعاً . هذا أولاً ــ كما قلت .

وثانياً ــ وهذا هو الأهم ــ لأن نعمان ظل مشدوداً بجوارحه جميعاً إلى « عدن » . ولم يفلح الكاتب فى إقناعنا بالتحولات والتغيرات المختلفة التى طرأت على شخصية « نعمان » ؛ فقد أراد الكاتب أن يقيم تعاطفاً بين نعمان والقرية وأهلها ، ولكن محاولاته ذهبت أدراج الرياح ، وظل « نعمان » حتى آخر لحظة فى الرواية ينفر من عالم القرية نفوراً واضحاً ، ويتشبث بالمدينة ، وحين عاد مضطراً عاد إلى صنعاء لا إلى قريته ، وظل يحلم بالعودة إلى عدن(٥٤) . وحاول الكاتب أن يبين أثر الكتب فى حياة « نعمان » وألقى على لسانه كلاماً طويلاً حول الحب والتضامن والعمل ، كما أجرى على هذا اللسان طائفة من الأفكار السياسية حول قيادة العمل السياسى ، وحول الفردية ، وحول العمل الجماعى وسوى ذلك ، ولكننا كنا نسمع هذا كله وسواه دون أن نشاهد « نعمان » يخوض معركة سياسية أو نقابية ، أو يخرج من معتقل ، أو يقود تنظيماً ، أو يشترك فى تنظيم ، أو سوى ذلك مما يتصل بالسياسة بسبب . لم يخرج « نعمان » إلى دائرة الفعل قط ، وظل يكتفى بهذه الآراء التى يلهج بها بين حين وآخر دون أن تجد أحداً يستمع إليها ، ودون أن يكون لها صدى . ولذلك كله ليس يسيراً أن نصدّق أنه كان يعى وعياً عميقاً أن جنوب الوطن هو رئة الوطن الأخرى التى يتنفس بها ، وإن حاول أن يقنعنا بذلك فى حديثه عن الاستعمار والاستبداد فى جنوب الوطن وعماله ، وعن الصلة الوثيقة بينهما ، « وأن العمل من أجل القضاء على واحد منهما هو من ثم العمل من أجل القضاء على الآخر »(٥٥) . ولا شك فى أن البناء الفنى الذى اختاره الكاتب لروايته قد أثر تأثيراً سلبياً فى موقفنا من شخصية « نعمان » ؛ فقد استطاع أسلوب الرسائل الذى استخدمه الكاتب فى روايته ــ وهو أسلوب هَجَرَهُ كتاب القصة المعاصرة ــ أن يحيط بالأحداث ، وأن يراقبها دون أن تفلت منه ، ويسمح بالحديث المفصل عنها ، ولكنه لم يستطع أن يصور مواقف نعمان وتحولاته تصويراً دراميا نحس فيه الصراع ، سواء أكان هذا الصراع نفسياً داخلياً أم كان خارجياً ، ونرى الفعل أو الحركة الناجمة عن هذا الصراع والمصاحبة له . ولذلك ما زلت أظن أن الكاتب لم يوفق فى تصوير شخصية

نعمان ؛ فضعف التشخيص ظاهر بيّن ، ولا سيما تشخيص الجانب الإيجابي فى هذه الشخصية . أما الجانب الآخر من الشخصية فقد بدا تلقائياً ومقنعاً ، فإذا هذه الشخصية تنغمس فى ملذاتها حتى أذنيها ، وإذا هى تتحرك وتنتقل من مكان إلى آخر ، وتباشر الفعل ، فتفوح رائحة اللذة والاشتهاء من الحانة التى تتسرب إليها ، أو من المخدع الذى تأوى إليه ، وتبدو مواقفها هذه جميعا موّارة بالحيوية ، حافلة بمذاق الحياة ، ثرية بظلالها وإيحائها ، ولا سيما مواقفه مع « زينب » . وثمة جانب آخر فى شخصية نعمان لم أقتنع بـه ، أو قل لم يستطع الكاتب تشخيصه تشخيصاً حياً قـوياً فبدا شاحباً حتى يكاد المرء لا يلتفت إليه . ويتصل هذا الجانب بتلك الأفكار المجردة حول الموت والحياة ، وحول الحياة الآخرة وسوى ذلك ، ولكن هـذه التأمـلات الميتافيزيقية لا ترقى لتشكل هاجساً أو هما حقيقياً فى نفس هذه الشخصية .

لهذين السببين معا ما زلت أظن أن « نعمان » كان يحيا فى عدن حياة مهاجر لا حياة مناضل ، وأن هذه الأفكار السياسية التى فرضها المؤلف عليه فرضاً لم تؤثر فى موقفنا منه قليلاً أو كثيراً ، ولا نظنها أثرت قليلاً أو كثيراً فى شخصية « نعمان » نفسه ؛ فقد مضى يستأنف حياته بصورتها المألوفة دون أى تغيير إيجابى ، وظل ينفق أوقات فراغه فى البحث عن اللذة حتى انتهى به الأمر إلى هجر أصدقائه وشركائه فى الغرفة ، والانتقال إلى منزل امرأة مومس والإقامة فيه !! وأظن أن هذا الهتاف السياسى الذى يتردد فى أرجاء الرواية قد أساء إليها ، وبدا شبيهاً بقطع الحجارة الصلبة فى مجرى الرواية الهادىء .

ويبدو لى أننا نكاد نتحرف عن غرضنا من هذه الدراسة ؛ فنحن لا نريد أن ندرس هذه الرواية من جوانبها جميعاً ، ولكننا نريد أن نكشف عن مشكلة واحدة فيها هى مشكلة الهجرة وما قد يرتبط بها من جهل وتخلف وقصور وعى . لقد هـاجر « نعمـان » وترك امرأته للشقاء والعمل والحرمـان ، وراح هو يعبّ من ينبـوع اللذة ما استطاع ، فاختطفها الموت ، واختطف وليدها معها ، وزوجها مسافر بعيد يحلم بامرأة أخرى ، وكأس أخرى ، وحياة أخرى .

و« محمد مقبل » مهاجر قديم أنفق عمره فى ديار الغربة ؛ وها هو ذا الآن عائد إلى قريته حاملاً معه تاريخ غربته . لقد بلا صروف الحياة وعجم أعوادها فأخذت منه عمره ، وأعطته بعض أسرارها ، وعلّمته مقادير من حكمتها ، فإذا هو رجل خبير ذو رؤية سديدة وثاقبة . ولكن هذا الوعى العميق جاء متأخراً ، فانتهى بصاحبه إلى المصالحة مع حياته الجديدة فى القرية ، ثم لا شىء وراء ذلك ، وإن كنا لا ندرى سبباً لعودته فى آخرة من عمره إلى عدن .

وينشـر الكاتب صحفاً مطويـة من حياة « محمـد مقبل » ، هى صحف الهجرة ، فإذا نحن أمام رجل دمرته الغربة تدميراً ، وجردته من ملامحه الإنسانية ، وحولته إلى « أداة » قتل ، وحوّلت « روحه » الى « سلعة » تباع فى سوق الرقيق الأبيض . إنها نخاسة الحروب التى تتكرر فى الأعصر المختلفة ، وإنهم المهاجرون الذين اجتثت الهجرة بذور الإنسان من نفوسهم ؟ وحولتهم إلى « سلع » أو « أدوات قتل وتـدمـير » ، ومـاذا يبقى من الإنسـان حين يتحـول إلى « جنـدى مرتزق » ؛ حين يجرد نفسه من كل انتماء : الأهل والوطن والطبقة والقومية والانتماء إلى بنى البشر ؟ هذا هو التشويه الرهيب الذى مُنى به هؤلاء المهاجرون من جرّاء هجرتهم . إن شخصية « محمد مقبل » هنا تذكرنا بشخصية البحار فى أقصوصة لون المطر[56] . ولنستمع إلى « محمد مقبل » وهو يقص طرفاً من حياته فى المهاجر :

« حملت السلاح وقاتلت الناس . . ناس لا أعرفهم ولا يعرفوننى . ليس بينى وبينهم عـداوة ، ولكنى قتلتهم . قاتلت مـع الإيطاليـين وقـاتلت ضدهم . كنت أبيـع نفسى لمن يريـد شـراء أداة لإطـلاق الرصاص ، وكنت مستعـداً أن أبيع للشيـطان ما دام سيـدفع ثمنـاً مرتفعاً »[57] .

مـاذا بقى فى هذا الجنـدى المرتـزق من « الإنسان » ؟ وإذا كـان مستعداً أن يبيع نفسه إلى الشيطان مقابل مبلغ من المال فمن العبث أن تبحث عن الآثار التى تركتها الهجرة فى نفسه . بكلمة واحدة : لقد قوّضت الهجرة الإنسانَ فى داخل هذه الشخصية تقويضاً كاملاً ، فلم يبق منه سوى قطع اللحم والعظم التى يمكن أن تباع كما يباع اللحم المقدَّد . ولكن « محمد مقبل » يسترد الإنسانية بعد أن يفلت من قبضة « الهجـرة » ويعـود إلى الـوطن ؛ فـإذا هـو يـدين الهجـرة ، ويتهم المهاجرين ، ويعيد بناء وعيه من جديد ، ويحيى انتماءه القديم الذى أوشك أن يموت أو مات ويتشبث به ، وتتكسر مرآة الذات الدميمة ، وتحل محلها صورة الوطن ، ويضوع عبير هذا الانتماء الجديد فى كل موقف يقفه هذا المهاجر المكدود العائد :

« لا تنسوا أنتم . . إن هذه الأرض لن تنفصل منكم مهما هربتم منها . . إنها جزء منكم ، تطاردكم ، ولا تستطيعون منها فكاكا . أنتم يمنيون فى كل أرض . . وتحت كل سماء »[58] .

« نعمان . إننى أتمنى ألا أموت حتى أرى بـلادنا هـذه مثل تلك البلدان التى زرتها ، أتمنى أن تكون كالحبشة أو كليبيا أو كتركيا . أتمنى أن أرى الطرق مرصوفة وخطوط السكك الحديدية تخترق جبلنا . . أتمنى أن أرى بلادنا كبلاد الآخرين . أتمنى ألا أمـوت حتى أشاهـد ذلك »[59] .

« إننا لا نستطيع عمل شىء لأنفسنا ، ولا لأرضنا ، ولا حتى لهؤلاء العساكر ، إذا لم نخلق من جـديد . . نخلق كـل شىء . . الناس والأرض والوادى ، حتى أنفسنا . إننا لا نستطيع أن نعيش مع الحمير فى حظيرة واحدة ، ولا أن نعامل معاملة الحمير . يجب أن نجد لأنفسنا مفهوماً ، وأن نعرف حقيقتنا »[60] .

إن ما يؤلم فى « محمد مقبل » هو أن رؤيته العميقة الشاملة قد جاءت متأخرة ، أو متأخرة جداً ، بعد أن فقد عمره وأملاكه وامرأته وابنه بسبب الهجرة . ولكنه ــ مع ذلك ــ متفائل يمنى نفسه الأمانى ؛ ولذا يدعو « نعمان » إلى العودة إلى قريته ، ويسمى خروجه منها إلى عدن « هروبا » . ولعل التسمية تؤكد مرة أخرى أن الرحيل إلى عدن كان فى نفوس هؤلاء الناس هجرة ، وإن كان الكاتب لا يريد ذلك .

« ولكنى أخطأت الطريق . أما الآن فأنا أعـرف الـطريق ولن أخطىء . إن ما يؤلمنى حقاً هو أننى أدركت الحقيقة متأخراً ؛ لكنى أحمل الأمل فى أنكم أنتم جيل هذا الوقت ستدركون الحقيقة سريعاً . عُدْ يانعمان ولا تهرب ، سواء كنت فى عدن أو فى القرية فأنت تمارس المأساة »[61] .

المأساة واحدة إذن ، سواء أكانت فى عدن أم فى قـرية من قـرى

الشمال ، لأنها مأساة اليمنيين جميعاً . هذه حقيقة لا نكران لها . و « محمد عبد الولى » لا يفرّق بين الجنوب والشمال ، ويراهما وطناً واحداً لا ينقسم إلا كما تنقسم الذات على نفسها . هذه حقيقة أخرى تضارع الحقيقة السابقة صلابة ورسوخاً . ولكننى أعتقد ــ على الرغم من هاتين الحقيقتين ــ أن النزوح إلى عدن كان فى نفوس الناس وضمائرهم ، وفى آثاره التى تنعكس على أولئك الناس ، ضرباً من الهجرة لا يختلف عن الهجرة الخارجية إلاّ فى كونه أقلّ وحشة واغتراباً ، ولكنه ــ فى الوقت نفسه ــ ابتعاد عن مسقط الرأس ، وخطوة فسيحة فى طريق الهجرة الخارجية ، للسببين اللذين ذكرتهما سابقاً .

وأما شخصية « البحار » فى هذه الرواية فهى أقل الشخصيات إقناعاً وإحكام بناء . إنه مهاجر يمنى ، عاش زمناً يجوب البحار ، ويتنقل بين موانىء العالم ، عاملا فى إحدى السفن الإنجليزية ، وها هو ذا الآن عائد إلى عدن ، محمّلا بالخيبة والإخفاق وانكسار الروح . لقد شوّهته « الغربة » ــ كما شوهّت كثيرين سواه ــ فنسى الوطن وقضاياه وهمومه ، وغرق فى همومه ورغائبه الذاتية ؛ فهو لا يعرف شيئاً عن المشكلات الوطنية ، ولا يريد أن يعرف . لقد اقتلعت الغربة من نفسه جذور الوطن ، ففقد حسّ الانتماء ، بل تولّد فى نفسه شعور غريب نحو اليمنيين ، هو شعور الكراهية الشديدة ، فهو لا يطيق العيش معهم !!

« هل كنتم مجموعة فوق الباخرة ؟

ــ كلا فأنا لا أحب اليمنيين .

وسألته : لماذا ؟

وأجابنى بقوله :

ــ إن اليمنى لا تستطيع أن تعيش معه لأنه سيجعل حياتك كلها جحيماً . . وهو سيخلق لك المشاكل من لا شىء »[٦٢] .

وهذه الشخصية شخصية هشّة لا تعرف الدفاع عن آرائها ــ بغض النظر عن تلك الآراء . وما أسرع ما تتراجع عن موقفها وآرائها مستسلمة ومعتذرة فى آن :

« لا تظلمنى يا صديقى . فأنا لا أعرف القراءة والكتابة حتى أتابع الحركة »[٦٣] .

لقد تظاهر على تهديم هذه الشخصية وانهيارها أمران : الجهل والهجرة ؛ ولذا نحن لا ننتظر منها أن تنظر فى ذاتها وتتأملها ناقدة ، ولا ننتظر منها أن تنظر فى ذات المجتمع وتتأملها ناقدة أيضاً ؛ فكيف إذا تمّ هذا النقد عبر المقارنة والمقايسة ، وفى رحاب الحاضر ومهاد الماضى ؟! وكيف ــ مرة أخرى ــ إذا ارتقى إلى الحديث عن الهرب من عبودية العمل إلى عبودية المرأة ؟!

وأستطيع أن أنقل صحفاً طويلة من حديث هذه الشخصية حول ذاتها وذات المجتمع ، ولكننى سأكتفى بطرفٍ يسير من هذا الحديث :

« لكن يا أصدقاء هناك ترقد المأساة بثوبها الأسود الكالح . الإنسان موجود هناك ، ولكنه أى انسان ؟ إنه ليس إنسان القرن العشرين . . بل إنسان قرون مضت وطمرها النسيان . . »[٦٤] .

« كانت « زبيد » منارة للعلم منذ عرف اليمنيون العلم . . . . . . وهناك خارج أسوار المدينة . . تلك الأسوار التى صدّت عن زبيد غارات المتوحشين ، وحفظت لها شعلة العلم . . وهى الأسوار التى صدّت عن المدينة تدفق شعاع العلم الحديث »[٦٥] .

أية عقلية أمية هذه التى استطاعت أن تكتشف الوظيفة المزدوجة لأسوار مدينة زبيد ؟! ودع عنك جانباً هذا التيار الإنشائى الذى يتدفق من أودية الرومانسية الخضراء حين يحدثنا هذا البحار عن جبال اليمن وثلوجه وأوديته « ولوحاته المنقوشة » على حد تعبيره .

باختصار أريد أن أقول : إن منطق « البحار » مفارق لشخصيته ؛ فحديثه أليقُ بالمثقفين أو محترفى صناعة الإنشاء ، وأفكاره التى تجرى على لسانه أليق وأجدر بمثقف ــ أو شبه مثقف ــ رومانسى ، بل إن تحولات شخصيته بما فيها من تمرد على عبودية العمل ، ثم على عبودية المرأة ، لا تليق برجل أمى ليس له هدف كبير يسعى إليه . . بكلمة واحدة : إن هذه الشخصية هى نقطة الضعف الأولى فى هذه الرواية .

وتبدو شخصية رجل الدين فى هذه الرواية ــ كما هى فى كثير من أعمال هذا الكاتب ــ شخصية نكراء متحللة من القيم عارية من الأخلاق . ويبدو الدين قناعاً تتقنّع به هذه الشخصية لتستر أو توارى حقيقتها السوداء . وليست تجترىء هذه الشخصية على أمركيا تجترىء على الحق ، وليست تنغمس فى أمركيا تنغمس فى الباطل ؛ فشيخ القرية يستحلّ المال الحرام فينكر ما أرسل معه المهاجرون من النقود . وهو يعرف خدعة شيخ آخر يبتزّ الناس لينزل المطر فيسكت عنه . وشيخ « زبيد » يدعى كذبا وزورا العمى كيلا يناقش السادة والحكام فيما فعلوه ، ثم هو يستغل هذا الشاب اليافع ــ البحّار قبل هجرته ــ للحصول على مزيد من النقود ، وهو يعلم أن هذه النقود هى ثمرة العلاقة الأثمة بين هذا الشاب وزوج العامل أو زوج الحاكم ، ولكنه يبارك الشاب ويتمنى له دوام النعمة !! إنه شخصية منهارة لا يتوقف انحدارها الأخلاقى عند حد إلا عند السقوط . ترى الشر ماثلا أمامها فتتجاهله ، ثم تصنع الشر بيدها وتباركه ولو كان هذا الشر زنا !!

وأنا لا أريد أن أمضى فى الحديث عن هذه الشخصية ههنا لأن علاقتها بموضوع الهجرة ــ كما نرى ــ علاقة هامشية جداً ، ولكننى أود أن ألفت النظر إلى موقف الكاتب من رجال الدين ، لا فى هذه الرواية وحدها ، بل فى أعماله جميعاً ؛ فنحن دائماً نرى هذا الكاتب ينزع بعنف قناع الدين من على وجوههم ، فتبدو وجوههم ونفوسهم وضمائرهم فى مرآة المجتمع كالحة كريهة نكراء . وتزداد المفارقة عمقاً وثراء حين يضع رجال الدين مع العاهرات فى ميزان واحد !! فترجح كفةّ العاهرات وهن فى وهدة السقوط . إنهن دائماً أفضل منهم كثيرا .

هكذا يتظاهر « الجهل والهجرة » على صنع مأساة الإنسان اليمنى . لقد هدمت « الهجرة » شخصية « محمد مقبل » هدما ، وقوضتها فأحالتها إلى كومة من الأنقاض . ولقد هدم الجهل وقصور الرؤية شخصية « الصنعانى » هدما وقوضاها أيضاً . ولقد اصطلح الجهل والهجرة على شخصية « البحار » فانكمش داخل جلده ، وراح يتحصّن بغربته وبالآخرين ، ويقطع صلته باليمن وأهله ، ففقد انتماءه ، واقتلعته الغربة من الجذور . وأما « نعمان » فقد اضطربت رؤيته اضطراباً شديداً ، فبدت شخصيته مزدوجة ، فهو يتحدث بلسان المناضل أحياناً ، ولكنه يتصرف تصرّف الخل ألقى عن كتفيه أعباء النضال ، وانصرف إلى ملذّاته الصغيرة فعاش عيش الفارغين والمتبطلين .

ثانياً : مشكلة الهجرة فى قصصه القصيرة :

١ - مومس[٦٦] :

لا ينبغى للقصة القصيرة أن تكتمل ؛ هذا ما يقوله النقاد . وكيف يمكن لموقف مشحون بالتوتر والانفعال أن يكتمل فينتهى نهاية واضحة محدّدة ؟! إن على القصة القصيرة أن تنتهى نهاية مفتوحة ــ إذا صحّ هذا القول ــ كجرح طرى مفتوح الشفتين . وأقصوصة « مومس » هى هذا الجرح الطرى المفتوح الشفتين ، الذى يتدفق منه الدم ساخناً غزيراً منذ اللحظة الأولى حتى آخر كلمة فيها .

ويقول النقاد أيضا إن العالم الذى يؤثره كاتب القصة القصيرة يتكون من أشخاص مأزومين مثله ، أو جماعات من الشعب المغمور يلفها جو من الكآبة والقتامة ، كفلاحى تورجنيف أو مثقفى تشيكوف أو عواهر سوباسان . ليس للقصة القصيرة بطل إذن ، وإنما لها « جماعتها المغمورة » التى تبحث عن مخرج دائماً . وجماعة « محمد عبد الولى » المغمورة والأثيرة لديه جداً هى « جماعة المهاجرين » . وليس يمل هذا الكاتب من تصوير عالم هذه الجماعة القاتم الكئيب ، ومن النظر إليه من زوايا مختلفة ، على نحو ما سنرى فى الصفحات التالية .

وأقصوصة « مومس » واحدة من هذه الأقاصيص التى يصور فيها الكاتب موقفاً حرجاً لبعض أفراد جماعته المغمورة ، « جماعة المهاجرين » . وتعتمد هذه الأقصوصة على منظر واحد ، التقطه « محمد عبد الولى » عند القمة الدرامية للحدث ، على نحو يذكرنا بأسلوب تشيكوف فى أقصوصته المشهورة « فانكا » ، وفى كثير غيرها أيضا :

« . . لا أحد ، الليل ولّى ، ولن يضمنى أحد ، لا شىء سوى برد جاف . . ونظرت إلى سريرها الغارق فى ضوء أحمر هادىء .

لا أحد . مضت ليال وأنا أنتظر . . معظم أبوابهن قد أغلقت . . إن هناك رجالا ، فلماذا لا يمرون على . . ألست مثلهن ، أملك سريراً ونوراً أحمر ، وربما حضناً أكثر دفئاً من أحضانهن . . »[٦٧] .

هكذا تبدأ هذه الأقصوصة البديعة . مومس نفد صبرها وهى تمضغ ساعات الانتظار المرة ، انتظار طارق ما ــ أى طارق ــ يطلب لذة عابرة . الوقت جارح كالصقور ، وحزين كالرحيل ، والوقت بطعم الرماد . . هذه ليلة أخرى إثر أخرى . . ولا أحد .

وفى نجوى نفسية حزينة وعاتية ــ يستخدم فيها الكاتب وسيلتين شائعتين جداً فى القصة المعاصرة هما : الارتداد ، أو الاسترجاع ، والتقابل ــ تستحضر الماضى وتحاول أن تفر منه ، ولكنه يلحّ عليها بحضوره الكثيف : والدها الذى هاجر من اليمن وموته وما جرّ عليها بسبب هجرته ، أمها التى لا تكاد تعرف عنها شيئاً ، تشرّدها وبداية انحرافها ، ليلتها الأولى يوم كانت جسداً طرياً دافئاً يتداوله أربعة كالذئاب ، لياليها الأخرى وزوارها الآخرون ، المولدّون من زوّارها ، وكيف تختلط صورهم بصورة أبيها . . اختلاط مشاعرها نحو هذا الأب فهو طيب مسكين ، ضائع غريب يلتمس رزقه فى الضياع ، فى المدن الصغيرة والقرى النائية ! لقد مات ولم يصلّ عليه أحد ، فلم يكن أحد يعرفه . . ولكنه :

« لماذا أتى ؟ ليزرعنى ويموت كالكلب . . آه ! وجوده كان لإيجاد هذا الشقاء ، كان ، كان بعيداً ، ولد هناك ، وترك كل أهله . . »[٦٨] .

« آه ! لا أستطيع أن أنسى . . موت أبى . . كيف أنساه وعلى شفتيه اسم ربه . . واسمى .

كان ينظر إلىّ وعيناه تنظران بخوف إلى المستقبل . . لم يعرف مدى إجرامه لأنه أوجدنى فى هذا العالم إلا فى تلك اللحظات . . »[٦٩] .

وتحت وطأة هذا الحضور الكثيف للماضى ينهمر فى داخلها حزن قاتم عميق ، فتلتفت إلى الحاضر ، وتقابل بين الزمنين :

« لماذا ينصرف الرجال ؟ » حتى الصعاليك لا يريدوننى . . ألأنى مولدّة ؟

« أم لأنهم يعرفون أننى تنكّرت لذلك الدين الذى ولدت عليه ؟ وغابت فى بحار الألم . . »[٧٠] .

« لماذا تعذب نفسها كل ليلة ؟ نظرت إلى الشارع ، ليت أحدهم يدخل إليها ، لن تطلب منه مالا ، يكفى أن ينقذها من نفسها ، من العذاب المرّ الذى تراه فى عيون أبيها . . وهو يموت »[٧١] .

« الغثيان فى فمى ، لو كان لدى خمر ، لقد انتهى كل شىء ، وصاحب المكان سيطالبنى بالإيجار بعد أيام ، والبار خال سوى من زجاجات كولا . .

وأشعلت سيجارة ، إننى أتحرق أن أرى أحداً هذا المساء ، لقد هجرنى الجميع » .[٧٢]

« أتقفل الباب ؟ إن السرير ثعبان بارد لا تستطيع احتماله وحدها »[٧٣] .

« لماذا لا يريدوننى ؟ هل قلّ الرجال فى هذه المدينة الملعونة !! إنهم يكثرون عندما تكون الضحية طرية ، جديدة وصغيرة . .

ومرت ذكرى ليلة مؤلمة مخيفة . . كانوا أربعة »[٧٤] .

كما نرى ، نحن أمام موقف مأساوى متناقض يموج بالصراع : تعلّق شديد بالبغاء ، وإدانة صريحة وحاسمة له فى الوقت نفسه ، ورغبة صادقة فى أن تعيش شريفة :

« وصمتت قليلاً :

كانت تحلم . .

ــ ولو ذهبت مثلا ؟ (تريد لو ذهبت إلى اليمن) .

ــ ستكونين أكثر تعاسة ، ستفقدين كل شىء ، ولن تستطيعى أن تحتفظى بحريتك .

ــ لكنى أريد أن أعيش شريفة . . كالأخريات »[٧٥] .

« آه لو كان والدى حياً لذهبنا إليه سوية ؛ لو كان موجوداً لما كنت هنا . . كنت الآن زوجة لأحد هؤلاء التجار الذين يخونون زوجاتهم معنا »[٧٦] .

وكما أرادت أن تفر من ذكريات الماضى ، تريد أن تفر من حاضرها أيضاً ، بل هى ـ فى حقيقة الأمر ـ موهت هذا الحاضر تمويهاً كبيراً فى محاولة للفرار منه ، أو ـ وهذا أصحّ ـ للفرار من حقيقتها :

« . . . وضعت الصليب لكي لا يقولوا مسلمة ، لكي لا يعرفوا أنني منهم ، أنني مولّدة »[٧٧] .

« آه لو كنت أقل بياضاً مما أنا عليه ؛ إنهم لا يصدقون ، إن دمي يفضح عاري أمام الجميع »[٧٨] .

« لقد سألني فأنكرت ، قلت له إني أثيوبية »[٧٩] . لا تعاني هذه الخاطئة من وطأة الماضي الكثيف بقدر ما تعاني من وطأة الحاضر ؛ ولذا فإن فرارها من الماضي هو محاولة للتغلب على قسوة الحاضر . إن الإحساس بالهوية أو الانتماء يملأ عروقها ، ولكن ترجمة هذا الإحساس إلى واقع ملموس مطلب عسير المنال .

في شخصية هذه المومس - كما ترى - حيرة عميقة أمام الحياة ، وضياع شاسع عميق : الماضي يروعها بما فيه ، والحاضر أشد ترويعاً لها ، والمستقبل موصد الأبواب . . فماذا تصنع ؟ الضياع والحيرة أهم ملمحين في حياتها على الإطلاق ، وهي تبحث عن مخرج دون جدوى : لا طارق جديد تدفن في صدره مواجعها ولو إلى حين . . . ولا خمرة تبدّد بها طرفا من عمرها وأحزانها ولو إلى أجل . . ولا سبيل إلى الزواج ، ولا إلى العودة إلى اليمن لتعيش شريفة كالأخريات !

إنها تبحث عن نقطة ارتكاز تواجه بها واقعها المأزوم ، فلا تجد . إنها امرأة بلا جذور ، ضيّعتها الغربة ، أو هجرة والدها ، ودمّرها البغاء . وحين تلوح في ضميرها فكرة الانتماء تتلقفها كما تتلقف الماء أرض عطشى وتضمّها بحنان كما يضم فارس أصيل سيفه إلى صدره . ولكنها لا تلبث أن تكتشف أنها تطمع فيما لا سبيل إليه ، فقد تقطعت الأسباب بينها وبين أبناء جلدتها ، قطعتها هي بيدها فكانت كمن يفصد عروقه بيده :

« ياإلهي كم هم أشقياء إخوتي هؤلاء .
وصدمتها كلمة « إخوتي » . أيمكن اعتبار نفسها أختا لهم . إنها تعطي نفسها حقا كبيرا . أيمكن أن تتساوى مع فتيات الأسر اللاتي يمرقن أمامها في سيارات آبائهن ؟ لقد فقدت هي كل شيء ، ولم تعد تعرف أحداً من أهلها . حتى لغتي لم أعد أعرف منها سوى كلمات بدائية ؛ فلماذا أعطي لنفسي الحق أن أكون أختاً لهم ؟
إنهم لا يريدونني . إن نظراتهم تأكلني »[٨٠] .

« لقد خنت الجميع حتى نفسي . كنت مسلمة . . ياإلهي . . والآن ! وبدت دهشة مروعة . . والآن ! وابتسمت بسخرية . إن الصليب على صدري . . إنه عاري »[٨١] .

لكن رماد الحنين إلى الجذور لا يبرح القلب ولا ينطفيء ، فتضمر هذا الانتماء في النفس ، وترعاه سرا ، وتواريه عن العيون كأنه طفلها اللقيط الذي لا تستطيع أن تعلن حقيقته للناس ولا تستطيع أن تفرط فيه . ومن هنا نفهم سرّ تذكّرها للمولّدين من روادها أكثر من غيرهم ، وسرّ تعاطفها العميق معهم ، وسرّ اختلاط صورهم بصورة والدها .

« حتى عندما تهب جسدها لمولّد مثلها ، كانت ترى أباها وعينيه المخيفتين وقد دفنت رأسها . . .
ومن ورائها كان نور أحمر كوهج جهنم »[٨٢] .

« إنهم يخافون من أنفسهم عندما ينامون معي ، يشعرون بالخجل وبالجريمة ، ياإلهم من أطفال طيبين ! »[٨٣] .

ومن هذه الذكريات جميعاً تزدهر في القلب ذكرى ليلة دافئة ، ليلة استردّت فيها إنسانيتها المشعّثة ، وأحست في أثنائها بشيء من التجانس أو التكافؤ أو الانتماء فاطمأنت ، وبين جوانبها اخضرّت مشاعر ذابلة منذ عهد بعيد ، فواصلته مواصلة عميقة لها رائحة الصدق وطعم الحنين . كانت تسترجع ذكرى والدها الذي رحل ، وفجأة اقترنت صورته بصورة ذلك الشاب الذي قضت تلك الليلة الدافئة معه :

« ياإلهي كم كان طيبا كذلك الطفل الذي حضر منذ أكثر من شهر »[٨٤] .

إن صور هؤلاء المولدين جميعاً تقترن في مخيلتها بصور الأطفال من جهة ، وبصورة والدها من جهة أخرى . ولعل هذا الاقتران خير شاهد ودليل على مكانة هؤلاء المولدين في نفسها . ولنستمع إليها وهي تسترجع ذكرى تلك الليلة الدافئة :

« كان طيباً معي ليلتها ، لقد قبّلني كثيراً ، علّمني كيف أحب قبلاتي بإخلاص . ياإلهي لقد شعرت معه بالسعادة ، كان مولّداً مثلي . لقد سألني فأنكرت ، قلت له إني أثيوبية ، ابتسم ، كم كان ذكيا وهو يلعب بالصليب ، ويتحسّس نهدي .
قال لي بصمت :
ـ أنا أعرف أنك مثلي ، وأعرف أنك تضعين هذا الصليب خوفاً منا ، أنت مثلنا ، ولكن ضياعك أكثر غربة . أنكرت بشدة ، أقسمت له بكل القديسين .
ـ قال :
أقسمي بالله وبمحمد إن كنت صادقة .
صمتت بعمق . كانت خائفة . لم تخلف في كل حياتها بهؤلاء . إنهم في نظرها أكثر طهراً من أن تلوّثهم بشفتيها الخاطئتين . كانت ممزقة .

ـ إذن أنت صامتة . . . وأنا لا أستطيع إلا أن أتألم لك دون أن أصنع لك شيئاً ، لأنني مثلك ضائع .
وشعرت يومها بالدموع ، ضمّته إلى صدرها ، وبكت السماء مطراً . لم تنم ليلتها . وهبته كل حنانها ، متصورة أنها تعوض نفسها عن حنان لم تعرفه »[٨٥] .

هو الآخر ضائع إذن وغريب ، وهو مولّد أيضاً ، وهو بريء كطفل ، وطيّب كوالدها . وإذن ما أقربه من القلب ! وما أجدره بكل هذا الحنان !

لست مذنباً ولا مخطئاً إذا قلت : إن علاقة هذه المومس المولّدة التي حرمت من حنان الأم بهذا المولد لم تعد علاقة مومس بطالب لذة عابرة ، ولا علاقة امرأة برجل ، ولكنها - في مرحلتها الأخيرة - علاقة أم بابنها !!

إن الجانب الشهوى ـ كما يعلمنا علم النفس ـ ينفصل عن جانب الأمومة فى مثل هذه الحالات . ومما يعزز هذا التفسير صورة الطفل ، وهذه الدموع التى نحار فى توجيهها : أهى دموع الفرح أم دموع الحزن ؟ أغلب الظن أنها دموع أحدنا فى لحظات الصدق القاسية ، وليست تكون هذه اللحظات المكشوفة العارية من كل ستر إلا بيننا وبين أنفسنا ، أو بيننا وبين أقرب الناس إلينا ، كالأم والأب وأولئك المقربين منا جدا . ويعززه أيضاً هذا الحنان العظيم الذى أرّقها ، وما يتراءى فيه من صور : « ضمته بحرارة إلى صدرها .. لم تنم ليلتها .. وهبته كل حنانها ، متصورة أنها تعوض نفسها عن حنان لم تعرفه » . إنه حنان الأم التى فقدتها منذ زمن بعيد ، بعيد جداً يوم كانت طفلة لم تبلُ شيئا من صروف الحياة . وقد ظلت تذكره وتحن إليه ، وكلّما أوغلت فى الذكرى توغل الحزن فى القلب :

« آه لو كان والدى حيا لذهبنا إليه سوية »[٨٦] .

« لماذا لم يعد إليها ؟ أعرف حقيقتها ففر منها ؟ .... لقد تحمل تلك الليلة معى بشجاعة .... لقد شعر معى بالسعادة ..... ولكنه لم يأت من جديد . لقد نسيتى . إنه يشعر بالعار معى »[٨٧] .

« ولو عاد الليلة لن آخذ منه شيئاً ، سأهبه كل ما اختزنته من دفء وحب »[٨٨] . ويغلق الكاتب علينا مدار الحزن فنكاد نختنق حين يسوق إليها فى آخرة من الليل عجوزاً سكران تفوح منه روائح نتنة ، فلا تملك إلا أن تمدّ له فى الحديث ، بل تعرض عليه :

« ـ إذا أردت فلن أجملك تدفع كثيراً »[٨٩] .

إنها الآن ـ كما ترى ـ لا تضع جسدها فى مناقصة علنية وحسب ، بل تضع روحها وإنسانيتها أيضا !! لكن الرجل العجوز يستمر فى صمته ، فتشعر بالخوف ، ثم ترى فى عينيه عمق والدها فيتضاعف الخوف فى نفسها ....

« كم عمرك ياصغيرتى ؟ ألك مدة طويلة هنا ؟ .... يخيل إلى أنى أعرفك ، منذ مدة طويلة ، لست غريبة على .. كنت شاباً فى مثل عمرك ، لقد رأيتك فى مكان ما ، إننى متأكد من ذلك »[٩٠] .

فجأة قفزت إلى ذهنها صورة والدتها التى كان والدها يقول إنها تشبهها كثيراً ، فتشبثت بطيف الماضى علّها تتنسم منه بعض العزاء :

« أتراه يعرفها ؟ أترى هذا الرجل قد رآها .. أين ؟ ومتى ؟ وكيف ؟ أين رأيتنى ؟ ألا يمكنك التذكر ؟ قل كلمة بحق الآلهة .

ـ كلا ، لقد كانت تلك أخرى ... كنا شباباً ، كانت متزوجة من أحدنا ، كنا معاً ، لكنه كان أكثر شجاعة منى ، وتلك كانت أياماً حقيقية .

وقاطعته :

ـ أأنت منهم ؟ أأنت أيضا من هناك ؟ »[٩١] .

إذن فهو ـ أيضاً ـ أحد هؤلاء المهاجرين الذين كتبوا اللعنة والضياع على أنفسهم وعلى زراريهم ، خرج فى جوف الليل وفى خريف العمر ليكون شاهداً على جريمته وجريمة جيله .

« وغابت فى بحر عميق من الذكريات . وفى السماء كان هلال هزيل يلوح ، وفى البعيد أنجم ضائعة تتلألأ ، وصوت حزين يمزق صمت الليل .

كانا حزينين ، وكان الضياع يحيط بهما من كل جانب .

لن يأتى أحد ، لا أحد ، لقد مضى يوم تعس .

لقد شربت وشربت لكى أنسى أن بلاداً أخرى تنتظرنى ، وبأنى عجوز محطم ، وبأنى كنت شجاعاً يوما ما ... والتهم الليل ضوءاً أحمر ، وكان شبح يترنح ، وفى ذهنه ذكريات ميتة ، وثعبان بارد يلتهم جسداً شاباً . وكانت أنجم تضيع فى السماء »[٩٢] . أية نهاية بديعة هذه التى تشبه جرحاً طريًا مفتوح الشفتين ، يتدفق منه بغزارة دم ساخن طرى ! الحزن والضياع ويد الغربة القارسة وصروف الزمن الجارحة كالصقور دمّرت كل شىء ...

« كانا حزينين ، وكان الضياع يحيط بهما من كل جانب » .

ويقيم « محمد عبد الولى » موازاة رمزية واضحة بين الواقع الاجتماعى الذى يصوّره والطبيعة التى تحتضن هذا الواقع ، فتبدو اللوحة متجانسة فى عنصريها الاجتماعى والطبيعى :

« وفى السماء كان هلال هزيل يلوح ، وفى البعيد أنجم ضائعة تتلألأ ... » .

وهذا هو دأب « عبد الولى » ، لا ينفك يردّده فى أعماله جميعاً على نحو قريب مما كان يفعله تشيكوف ، « فإن تشيكوف عندما يريد أن يصور الكارثة الشاملة التى قد تدهم حياة البشر ، فإنه يفعل ذلك من خلال تصويره لخراب الحديقة الجميلة وإتلاف الأزهار » على نحو ما لاحظ كورنيل تشكوفسكى[٩٣] . وأنا أعرف أن تشيكوف كان يوظف « الطبيعة » بصورة أرقى وأكثر تعقيداً ، ويصل بها أحياناً كثيرة إلى فكرة التناقض بين جمال الطبيعة وبشاعة حياة البشر ، على نحو يجعل هذه الفكرة تفيض بمحتوى فلسفى عميق . ولكن ذلك لا ينفى أنه كان فى كثير من الأحيان يقدم الطبيعة « فى صور مختلفة وفقاً للواقع الاجتماعى المرتبطة به »[٩٤] ، كما فعل « عبد الولى » ههنا .

وعلى الرغم مما فى هذه الأقصوصة من تصوير للواقع ، وعناية بالشخصيات ـ لا سيما شخصية المومس ـ فإن أهم أمر يخرج به القارىء هو وحدة الأثر أو الانطباع . إن هذا العالم المأزوم الذى يصوره الكاتب يفيض بالحيرة والغربة والضياع . وهكذا يشترك الحدث والشخصيات ـ وهى جميعا كما لاحظنا غريبة ضائعة حائرة ـ فى تأكيد وحدة هذا الأثر . وينبغى ألا يغيب عن البال لحظة واحدة أن الكاتب لم يحل مشكلة المومس أو العجوز أو الشاب المولّد ، بل تركها معلقّة حيث هى ـ كما فعل فى كثير من أقاصيصه الأخرى . وهو بهذا يبين استحالة حل المشكلة ، ما دامت موجودة فى الظروف ذاتها ، ومحتفظة بمنطقها الداخلى نفسه . وهذا ملمح آخر نكاد نقطع بأنه أفاده من قراءاته لقصص تشيكوف القصيرة

إن تجربة الهجرة تأخذ فى هذه الأقصوصة أبعاداً إنسانية مركبة شديدة التداخل ، فتبدو هذه التجربة وكأنها المأساة الأم التى تتناسل ذرارى من المآسى لا تكاد تنتهى .. لقد تحولت مأساة الغربة إلى « اغتراب » يحسه الرجل العجوز إحساساً يملؤه القنوط ، فيدفن اغترابه فى الخمرة ، وتمتد مخالب هذا الاغتراب لتطوق المستقبل فى تجربة إنسانية عاتية ، هى تجربة « المولّدين » . إذا كانت الهجرة وحدها

مأساة لأنها وسيلة خاطئة لتغيير الواقع ، فكيف تكون إذا أنجبت ذرية من المآسي ؟ وإذا كان احتراف الخطيئة مأساة ، فماذا نقول إذا كان هذا الاحتراف ثمرة لتلك الهجرة ؟ ثم ماذا نقول إذا اضطرت المرأة الخاطئة أن تخفي شخصيتها ـ وكأن هذه الشخصية عارها الذى لابدّ له من الستر ـ لتعيش ؟ ثم ماذا أيضاً إذا وطّنت الخاطئة نفسها على ما هي فيه جلباً للقمة العيش ، فأنكرها عليها الزّبن ونفروا منها ، حين أنكروا جمالها الذابل ؟ ماذا يبقى في هذه المرأة الخاطئة من « الإنسان » ؟ ومن المسئول عنها ؟

هذه هي مأساة المولّدين التي استطاع « محمد عبد الولي » أن يجسدها بعمق وحساسية بالغين ، وهذا هو حكمه على تجربة الهجرة والمهاجرين . إنها تجربة مهزومة ، أبطالها مهزومون ، ولا يمكن أن يلدوا إلاّ ذراري مهزومة . . .

قد يكون وراء هذا كله أسباب ، ولكن أحداً لا يجادل في أن أول هذه الأسباب وأخطرها غياب الرؤية العميقة الشاملة .

ب ـ ليته لم يعد[٩٥] :

وفي أقصوصة « ليته لم يعد » يرصد « محمد عبد الولي » تجربة الهجرة في لحظة حاسمة هي لحظة عودة المهاجر إلى قريته بعد غربة طويلة ، فيلتقط بهدوء وصمت جانباً آخر من هذه اللحظة يناقض وجهها المُضْمر في النفس والذاكرة . هاهو ذا رجل أثقلته العلة مسجّى على نعش يخرج من بطن الوادي ، زاحفاً في عوارض الجبل ببطء ، يحمله ويحفّ به جمع يسير من الرجال ، وتكتنفه وتتفرّق عنه أصوات مبهمة غامضة . . . كانوا ثلاثة في الحقل : زوجاً أرهقها العمل ، وطفلين .

« صاح الأطفال : إنه أبونا . . . يقولون إن أبانا في الطريق إلى القرية . ركض الأطفال نحو الجبل »[٩٦] .

وبهدوء وصمت أيضاً مضى الكاتب يصور هذه الزوج وقد راحت تتخاطفها مشاعر مختلطة شتى : الفرح بعودته ، ظلال الماضي وقد تداخلت . ضرورة احتفائها به . طيف من جزع كلدغة كهرباء لا تكاد تتحقق . . .

« وجمعت المرأة أشياءها القليلة ، وعادت لتستقبل زوجها العائد ، في أعماقها ضربات سرور . لقد عاد أخيراً من رحلة استمرت أعواماً لم تعد تذكرها . . . إنها بعمر صغيرها الذي راح يركض نحو الجبل »[٩٧] . « كانت توقد المدفأة ، وتعد بقلب واجف قهوة للرجل القادم »[٩٨] .

وفي هذه اللحظات الضيقة اللاهثة ، فجأة ـ بفطرة الأنثى وغريزتها ـ تنظر إلى نفسها في مرآة محطمة ! يتنابها الخوف : لقد شاخت دون أن تشعر !! تعلو فوق حزنها ، وتشرع في إعداد عشاء دافىء :

« ذهبت تجرى إلى ديمتها ، أخرجت من تحت سريرها الخشبي القديم وعاء أسود ، احتفظت فيه بكل ما جمعته من السمن . . حرمت نفسها وأطفالها للعائد الذي اقترب موعد وصوله »[٩٩] .
هذه الجزئيات الصغيرة المبعثرة عامرة بالمشاعر الإنسانية ومفعمة بيقظة الروح . إنها « فتات الحياة » كما كان الدكتور محمد مندور يسميها .

وهذا الفتات هو الذى يصنع نسيج الحياة كما يصنع نسيج القصة ، ويملأ عروقها بالدم ؛ « فليس من شأن القصة القصيرة أن تصوّر الأبعاد الكاملة للشخصية ، ولكنها ليست أقل من الرواية نفاذاً إلى أعماق الشخصية . إنها قد تكتفي باللمحة ، ولكنها بهذه اللمحة ـ إذا كانت قصة قصيرة جيدة ـ تحطّم القشرة الخارجية وتنفذ إلى الصميم »[١٠٠] .

نحن ـ كما نرى ـ أمام امرأة ذهنها خال من جميع الملابسات الخارجية التي تكتنفها وتحيط بها . إنها تعيش في وهم كبير ، وتتصرف تصرفات معينة مطابقة لهذا الوهم ، وهي في الوقت نفسه ـ تجهل جهلاً كاملاً حقيقة الموقف وملابساته . وهذا يعني أنها على عتبة مفارقة درامية حصبة[١٠١] . خطوة واحدة ويبدأ الصراع بين الوهم الذى يملأ ذهن المرأة ، والحقيقة التي تملأ الحياة من حولها ، بين لحظة عودة زوجها المهاجر كما تتوهّمها ، وحقيقة هذه اللحظة المرة . ولكن « محمد عبد الولي » يخلف ظننا حين يفلت هذا الموقف الثرى من قبضته ، فتتبدد المفارقة الدرامية وتتلاشى . لقد كانت كفيلة ـ لو تعمّقها الكاتب ـ بأن تمنح الأقصوصة حظاً طيباً من الجودة وإحكام البناء .

« وسمعت صوت طفلها من خلفها
إنه مريض . . إنه محمول على جنازة . . »[١٠٢] .

ويمضى الكاتب في رصد مشاعرها وتصرفاتها وما حل بها من غم مقيم . وماذا تملك امرأة طيبة جاهلة إلا أن تخدم زوجها في صمت ، وتزور الأولياء والسادة والمساجد ، وتبدد في سبيله ما تحرم منه أولادها من حبوب وسمن ولبن ؟ إن الإطار الاجتماعي الذى تتحرك فيه هو إطار ريفي متخلف ، تتحمل فيه المرأة أعباء تفوق أعباء الرجل في كثير من الحالات ، فتطمر أنوثتها طمراً ، وتكظم صوتها المبحوح ، وتنذر نفسها للعمل الشاق المتصل . . .

وعلى الرغم من أن المرأة لم تنطق كلمة واحدة سوى ما كان من نجوى بينها وبين نفسها فإن الكاتب استطاع أن يحشد في وجداننا كل مشاعرها ، وأحاط هذا المشهد النفسي الاجتماعي بإطار من قلق الأطفال ودهشتهم وتكذيب أنفسهم وأعينهم . . . تعميقاً لوحدة الأثر المتمثل في الخيبة التي رسبت في قرارة النفوس ، وبقي خُمارها في العيون صمتاً موصولاً بأحزان طويلة ستتحول ذات يوم إلى سؤال ، ويومئذ سيبدأ هذا المجتمع في وعي ذاته . أما الآن فليس في هذا المجتمع أي رائحة للصراع ، سواء أكان هذا الصراع داخلياً في الشخصية نفسها ، أم كان خارجياً بين الشخصيات . إنه مجتمع راكد مستسلم ، وهذا مكمن الخطر .

لقد شاع في أوساط النقاد اليوم أن الشكل يعدّ مستوى أساسياً من مستويات العمل الأدبي ، وهم لذلك يتحدثون باستفاضة عن علاقته بغيره من عناصر العمل الأدبي ، وعن ضرورة البحث في سوسيولوجيته ، تماماً كضرورة البحث في سوسيولوجية المضمون . وأنا لا أريد الآن أن أدرس هذا النص القصصي دراسة أسلوبية تكشف عن وظيفة الشكل ، ولكنني أريد أن أشير إشارة لا غير إلى هذا الأسلوب التقريري الهادىء الذى كتب به « محمد عبد الولي » هذه الأقصوصة ؛ فليس فيها سوى خمس عشرة جملة إنشائية ، منها سبع جمل استفهامية ، لم يخرج فيها الاستفهام عن غرضه الأصل وهو قصد المعرفة . والجمل الإنشائية الأخرى موزعة بين الأمر والاستفهام

الإنكاري والتمني . وبذلك خلا أسلوب هذه الأقصوصة من التوتر أو كاد ، وشاع أسلوب السرد التقريري الهادىء ، فحقق لها درجة عالية من التقابل مع موضوعها الفاجع الحزين .

إن هذه الأقصوصة ـ كغيرها من أقاصيص الهجرة في أعمال عبد الولي ـ تجسد جانباً من المأساة التي يعيشها اليمنيون من جراء هجرتهم واغترابهم ، بل إن المأساة ههنا تمتد فلا تقتصر على المهاجر وحده ، بل تعم أفراد أسرته جميعاً حين يعود إليهم مهزوماً مخفقاً ومريضاً ، فيغدو عبئاً روحياً واجتماعياً واقتصادياً على أهله . إن عالم الهجرة ـ كما يصوره محمد عبد الولي ـ عالم معلول لا يعي أبناؤه علته وعيا ناضجا . إنه عالم المهزومين الذي يزداد جفافاً ساعة بعد ساعة ، حتى نتوقع ألا نجد فيه قطرة ماء واحدة .

ج ـ أبو ربية[103] :

يقول الكاتب الإيرلندي « فرانك أوكونور » في كتابه « الصوت المنفرد » :

(يوجد في القصة القصيرة دائما ذلك الإحساس بالشخصيات الخارجة على القانون ، التي تهيم على حواف المجتمع ، والتي ترمز في بعض الأحيان إلى شخصيات من أمثال عيسى وسقراط وموسى ، حيث تكون « كاريكاتيراً » وصدى لها . . . . ونتيجة لذلك يوجد ضمن الخصائص الغالبة للقصة القصيرة شيء لا نجده كثيراً في الرواية . إنه الوعي الحاد باستيحاش الإنسان)[104] .

ويقول أيضاً :

« إن غرابة السلوك هي دم القصة القصيرة »[105] .

نستطيع ـ إذا لم ندقق كثيراً ـ أن نعدّ كلام (أوكونور) السابق حديثاً عن هذه الأقصوصة التي نعرض لها الآن ؛ (فأبوربية) أحد أفراد هذه الجماعة المغمورة ـ جماعة المهاجرين ـ شخصية غريبة السلوك ؛ فهو يعيش متشرداً في (أديس أبابا) ، هائما على أطراف المجتمع ، لا يقيم وزناً لقانون أو عرف . ولا نكاد نعرف شيئاً آخر عنه : لا أين يقيم ، ولا أين يذهب ، ولا ماذا يشتغل ولا سوى ذلك . وحتى اسمه يبدو اسماً مستعاراً ، فإنما سمى بذلك ـ فيما أظن ـ بسبب تلك « الربيات » ـ وهي نقود حبشية ـ التي كان الناس يتصدقون بها عليه . وهو ـ بعدئذ ـ يشعر بغربته شعوراً عميقاً ، بل هو ـ وهذا أدق ـ يشعر بازدواجية غربته ؛ فهو غريب لأنه في بلد غريب : «في اليمن الواحد في بلاده . أما هنا نحن في بلاد الناس ، تعرف الواحد غريب»[106] . وهو أكثر غربة لأنه يعيش في مجتمع معلول كله فساد وقبح ، يملؤه الطمع والجشع والكذب وعبادة المال وعدم الإحساس بالمسئولية نحو الوطن . ومن هنا ينبع وعيه العميق الحاد بوحشته وعزلته في هذا المجتمع .

إن شخصية (أبو ربية) شخصية رامزة بلا ريب ، قد تكون كشخصية العبيط أو الدرويش التي نراها في القصص العربية ، وقد تكون صدى أو (كاريكاتيراً) لإحدى هذه الشخصيات الرامزة التي تحدث عنها« أوكونور » ، وهي ـ في هذه الأحوال جميعاً ـ تقوم بمهمة أساسية جداً ، هي مهمة الكشف عن « تجربة الهجرة » وما سببته من أضرار ومآس لا تلحق بالمهاجرين وحدهم ، بل تصيب الوطن أيضاً . وينطوي هذا الكشف على موقف « أخلاقي قيمي » من الهجرة ، وقد يظهر هذا الموقف بجلاء من خلال التعليقات والأحكام التي تصدرها هذه الشخصية على ما يثار من قضايا . وغالباً ما تكون هذه الأحكام والتعليقات مرة ولاذعة ؛ لأن طبيعة الشخصية التي تصدرها لا تهتم بالمواصفات الاجتماعية ، ولا تحفل بالأعراف والتقاليد ، ولا تكترث بالقانون . وقد نجحت شخصية (أبو ربية) نجاحا بعيداً في الكشف عن جانب من حياة المهاجرين هو الجانب البائس المهزوم الذي يمثله (أبو ربية) نفسه ؛ فظهر ـ من خلال هذه الشخصية شبه المجنونة ـ عمق التشويه الذي ألحقته الهجرة ببعض المهاجرين . وإذا كانت الشخصية الرامزة تعلق عادة على ما نشاهده أو نسمعه أو نُسأل عنه ، فإن شخصية (أبو ربية) لا تكتفي بالكلام بل تقرنه بالرسم أيضاً . ولقد أصدر (أبو ربية) أحكاماً كثيرة على الهجرة والمهاجرين ، وهي أحكام قارسة لاذعة ، لا تعرف الالتواء أو المجاملة أو التلميح ، بل تقصد إلى غرضها قصداً ، تسعفه في ذلك ـ كما قدّمت ـ شخصيته الخارجة على القانون ومواضعات المجتمع . وقد تبدو شخصية (أبو ربية) نفسه غير مقنعة للوهلة الأولى ؛ فهو ضد الهجرة ولكنه مهاجر !! ثم هو لا يعود إلى اليمن إلا مطروداً !! وأظن أن هذا الجانب المتناقض في تكوين هذه الشخصية يعبر تعبيراً عميقاً عن بنائها المضطرب ، ويكمل من ثم صورة التشويه العميق الذي أحدثته الهجرة في نفوس بعض المهاجرين .

وأظن ـ بعد كل ما تقدم ـ أن رؤية الكاتب « لتجربة الهجرة » ، وهي الرؤية التي أسندها إلى (أبو ربية) ، يعتورها شيء من التخلخل والتفكك ، وتسرى فيها خطابية عالية النبرة ، ووعظ مباشر ، يخالطه نفس رومانسي عميق . ويظهر ذلك في الحديث عن اليمن وحضارتها وجمالها ؛ فليست اليمن في نظر (أبو ربية) سوى بلاد جبلية مملوءة بالخيرات ، كلها جبال وأشجار وشمس وأودية خضراء « جنة بس تشتهي ناس » . ثم هي بلاد الحضارات العريقة التي سبقت الدنيا قاطبة (مأرب وبلقيس و . . .)[107] . لقد غابت صورة اليمن الواقعية ، وحلتْ محلها صورة مثالية مبرأة من كل نقص . غابت صورة الواقع الاجتماعي بكل ضراوته ومواجعه وحلت محلها صورة الواقع الطبيعي ، وصورة الماضي . وسواء أكان هذا الماضي أسطوريا أم تاريخيا حقا فإن العودة إليه واحتضانه ، وتجاهل الواقع الراهن هي ـ في حقيقة الأمر ـ ضرب من التعويض يكشف عن وعي زائف ، أو وعي سطحي لم ينضج بعد . إن نزعة الاحتماء بالماضي الذهبي والدخول في قوقعته ، وصم الأذنين عن أصوات العصر والواقع هي ـ دون ريب ـ شكل من أشكال الاغتراب . لقد انزلق الكاتب ـ دون أن يدرى ـ إلى مواقع مثالية زائفة ، فكشف عن نية صادقة أكثر مما كشف عن وعي ناضج متميز .

بيد أننا ينبغي أن نحترس قليلا في هذا الحكم ، فنقيده بعض التقييد ؛ فقد بدت آراؤه وتعليقاته في بعض المواطن محملة بدلالات اجتماعية وسياسية واقعية ومنطقية . فالتجار طبقة جشعة لا تؤمن بغير المال ، والجرائد مملوءة بالأكاذيب ، والأغنياء قلوبهم من حجر ، واليمنيون هاجروا يطلبون النعمة والغنى في بلاد الناس وخلفوا بلادهم

للنساء ، فخلت الحقول من الزارعين إلا قليلاً ، وقلّ العمل ، وأصاب دورة الحياة ركود شديد ، فانقلبت اليمن إلى بلد فقير لا يكاد ينتج شيئاً ، أو على حد قوله مستشهداً بآية من القرآن الكريم فيقول :

و ما معانا اليوم الا جنتين ذواتي أكل خمط أثل وشيء من سدر قليل[108] . ولاشك فى أن هذه الأحكام قد حدّت من عاطفيته المفرطة ، وأعادت إلى رؤيته الغامضة شيئاً من اتزانها المفقود ، ومنحتها قدراً من التماسك والصلابة .

ويبدو لى ـ بعد هذا كله ـ أن شيئاً من الخلط بين مفهوم الرواية ومفهوم القصة القصيرة قد وقع فى هذا العمل ؛ فإذا بالكاتب يلاحق (أبو ربية) بعد عودته إلى عدن بخمس سنوات ، لا ليرصد آراءه فى الناس والمجتمع فتكون هذه الآراء مقابلة لآرائه فى المهاجر فنلتمس له بعض العذر فيما فعل ، ولكن ليقول لنا إن الراوى ـ الذى قص علينا ما كان من أخبار (أبو ربية) مستخدما تكنيك « الارتداد » ـ قد رآه وهو يدخل مقهى من مقاهى الشيخ عثمان فى عدن ، فهب لمعانقته ، ولكنه قبل أن يتمكن من الوصول إليه كان قد غاب فى الزحام بملابسه الممزقة ، وقدميه الحافيتين ، وبؤسه . ويخبرنا أن الناس هناك يسمونه المجنون .

أية فائدة فى هذه الإضافة سواء من حيث الفن أو الرؤية ، أو من حيث الأمران معاً ؟ أنا لا أنكر أن « من الجائز أن تمتد القصة القصيرة على زمان طويل »[109] ـ وإن يكن من المقرر لدى النقاد أن الاقتصاد هــو جوهــر القصة القصيرة ؛ الاقتصــاد فى كــل شيء ؛ فى الشخصيات ، والزمن ، والأمكنة ، والحوادث ، دون أن يعنى هذا الاقتصاد الحذف أو الضغط ؛ فطبيعة القصة القصيرة هى التى تملى هذا الأسلوب ـ ولكن هذا الامتداد ينبغى أن يكون له ما يبرره . إن « محمد عبد الولى » لا يريد أن يصور هنا مأساة « فنان » مثلا ، بل يريد أن يصور تجربة الهجرة فى بعض جوانبها ، ولو كان يريد غير ذلك لكان لنا حديث آخر . ثم إن هذا الكاتب قد عبرّ تعبيراً ساذجاً عن مرور الزمن « وبعد خمس سنوات غادرت أديس أبابا إلى عدن » ؛ فمثل هذا التعبير قلما ينقل إلينا إحساساً حقيقياً بالزمن ، إنما نحس الزمن من خلال التغير[110] الذى يعترى الأفراد والمجتمع والأمكنة وسائر الموجودات .

وقد يكون موضوع « العامية والفصحى » فى كتابة الرواية أو القصة القصيرة أو المسرحية موضوعاً تقليدياً كثر اللغط فيه ، بل إن بعضهم يراه موضوعاً تاريخياً حسمه الزمن . ولكننى ما زلت أظن ـ على الرغم من ذلك ـ أن قبول العامية ينبغى أن يكون مشروطاً ـ إذا لم يكن منه بد ـ بتأدية وظيفة فنية لا تستطيع الفصحى تأديتها على النحو المطلوب ؛ وهذا ما لم يفلح فيه « محمد عبد الولى » فى هذه الأقصوصة ؛ فلم يستطع ـ على الرغم من إسرافه فى اصطناع العامية ـ أن يهب الأقصوصة حرارة الحياة وتدفقها ، ولا أن يمنح الشخصية الإنسانية تلقائية تصدر عنها فى القول والسلوك ، بل أزعم أنه كان إلى نقيض ذلك أقرب .

إن مجموعة « الأرض ياسلمى » ، التى تضم أقصوصة « أبو ربية » هى أول مجموعة قصصية لهذا الكاتب ، ثم تلتها المجموعتان الأخريان « شيء اسمه الحنين » و « عمنا صالح » . ولولا أن الكاتب ذيل أقصوصته هذه بتاريخ كتابتها ، عام ١٩٦١ ، وهو تاريخ متأخر قليلا عن كتابة بعض أقاصيصه الجيدة أو القريبة من الجودة ـ لزعمت بأنها تمثل الرؤية الجنينية لتجربة الهجرة اليمنية ، كما تمثل الرؤية الجنينية أيضا لفن القصة القصيرة لدى هذا الكاتب .

د ـ الأرض ياسلمى[111] :

يلاحظ القارىء بوضوح أن شخصية « المرأة » تبرز بقوة فى أعمال « محمد عبد الولى » القصصية التى تتخذ (الهجرة) موضوعاً لها ، ولا سيما « المرأة فى الريف » . ولعل أقرب دلالة لذلك هى أصدق الدلالات أيضاً ؛ فقد أبرزت تجربة الهجرة اليمنية شخصية المرأة ـ لا سيما فى الريف ـ حين أوكلت إليها ، بل فرضت عليها ، أن تتفرد بتحمل أعباء الحياة وتكاليفها ، حتى يصح أن نزعم فى غير سرف أن الحياة فى ريف اليمن تدين بالفضل للمرأة أولاً . فلا غرابة إذن أن تفرض حضورها الكثيف على الأعمال الفنية التى تتحدث عن الهجرة والمهاجرين .

وفى هذه الأقصوصة « الأرض ياسلمى » يلتقط الكاتب موقفاً مأزوماً لهذه المرأة الريفية بعد أن يكون قد مهد لهذا الموقف الدرامى بالأسلوب السردى تمهيداً قصيراً (وهذه سبيل مطروقة جداً فى كتابة القصة القصيرة) ؛ فنجد سلمى بعد عودتها من الحقل متمددة على السرير وقد خلت إلى نفسها عصر هذا اليوم تتأملها فى يومها الحاضر وفى أمسها الذى لم يبق منه سوى غبار الذكريات . ويقودها التأمل إلى اكتشاف ذاتها فى مواجعها ومخاوفها ورغائبها . لقد سرق الزمن منها فرصة تعرف الذات حتى كان هذا اليوم ، فلم يعد ثمة مفر للهرب من النفس !

« وسمعت صوتاً كأنه همسات رقيقة يقول : سلمى ، أخير هاأنت تواجهين نفسك . يجب أن تقولى الحقيقة ، ولا تحاولى الهرب من نفسك ، فلن ينفعك ذلك ، يجب أن . . . »[112] .

وعبر نجوى نفسية عاتية تموج بالحزن العميق والأمل الممض والقنوط المر ، تختلط فيها الأزمنة وتتداخل ، فيتقاطع الماضى الذى يستحضره الكاتب باستخدام تكنيك « الارتداد » مع الحاضر والمستقبل اللذين يساعد عليهما « التداعى والحلم » ـ تتعرّى هذه الذات ، فإذا نحن أمام امرأة مأزومة تبحث عن مخرج . لقد أيقظ الحرمان فى أعطافها رغبات الجسد ، وأيقظ الإحساس بالتقدم فى العمر فى نفسها فكرة الزمن ، وفى روحها أيقظ الحصار الاجتماعى وسطوة التقاليد الإحساس بضراوة الحياة وشظف المكابدة . ولا تتعرّى خلال هذه النجوى شخصية « سلمى » وحدها ، بل تتعرى حياة المرأة اليمنية فى الريف بعامة ، وحياة الرجل اليمنى ، وصورة المجتمع المتخلف القاسى . وتبدو الغربة قدراً عاتياً يلفّ الجميع ، من هاجر منهم ومن لم يهاجر . إنهم جميعاً ضحايا ؛ فمن المسؤول إذن ؟

(ولكن يا سلمى ، أكنت تحبين درهم حقا ؟
كلا ، لا أظن !!)[113] .

إن « سلمى » فى لحظة اكتشاف الذات ومواجهتها لا تكتشف حاضرها وتحاكمه فحسب ، بل تكتشف ماضيها كله وتحاكمه أيضاً . وهى بذلك لا تكتشف زمناً فردياً بل تكتشف زمناً اجتماعياً . لقد

فرض عليها المجتمع قبل الأوان زوجاً لا تعرف حقيقة مشاعرها نحوه ، ولا تعرف حقيقة موقعها من نفسه . لقد تزوجت ــ كما تتزوج بنات الريف بعامة ــ صغيرة ، لم تبل الحياة بعد ؛ وكيف يمكن « لجويرية » فى السادسة عشرة من عمرها أن تقدِّر صروف الدهر وتحتاط لمكر الأقدار ؟ ومضت إلى بيت زوجها غِرَّةً تسابق ظلها من الفرح ، فتلقّفها واقع خشن عضوض كذلك الواقع الذى توهّمت أنها اغتسلت من أوضاره يوم خرجت من بيت والدها : شقاء موصول بشقاء ممدود بين طرفى الليل والنهار .

« إنها نفس الحياة التى كنت تعيشينها فى منزل والدك ، ولم يتغير إلا صاحب العمل .. كان فى السابق والدك ، أما الآن فزوجك »[114] .

لقد انكسر الحلم فى القلب ، كسرته صلابة الواقع الخشن ، ولجّت الأيام فى إدبارها عنها ، فازدهرت فى نفسها الظنون والأمانى ، يغذّيها وعى ضيق زائف ، فاندفعت تشارك فى صنع مأساتها حين راحت تحث زوجها وتدفعه إلى الهجرة دفعاً :

« عشت معه أياماً ، تركك بعدها إلى المدينة لكى يعمل ولم تحاولى منعه ، تحاولى منعه ، بل إنك دفعته للسفر لأنك تريدين أن يعود إليك ومعه قمصان حرير جديدة . . . أدوات نسائية كتلك التى يعود بها أزواج صديقاتك »[115] .

وغاب زوجها سنتين عاد بعدهما إليها يحمل لها ما كانت تحلم به ، فكان هذا الغياب الخطوة الأولى فى طريق الضياع ، وبدت الغربة أمراً مألوفاً فى حياة هذه الأسرة على نحو ما هى مألوفة فى الريف اليمنى قاطبة ، ولذا لم يطل به المقام ؛ فما أسرع ما صاح به صائح الرحيل !

« ثم عاد مرة أخرى ليتركك بعدها وفى أحشائك طفلك الأول ، وانتظرت عودته إليك وإلى طفله ليراه . ومضى عام . وآخر ، فخمسة ، ولم يعد »[116] .

الزمن يمر ، والعمر يمر معه ، ونضارة الشباب تنطفىء يوماً إثر يوم ، وزوجها وراء الأفق البعيد فى أحضان بحر كبير . . . ولا أمل يلوح . وتلتفت حولها فى كل صوب ، فتوسوس لها النفس أن زوجها ليس وحيداً هناك ، وتمر فى ذاكرتها صورة عمها « زيد » الذى هاجر منذ عشرين عاماً ، فتزوج هناك وزوجه هنا لا تزال تنتظر ، فيتصلب الوهم فى داخلها ، ويفوح فى النفس أريج الخيانة : لم لا تفعل مثله ؟

وتستمر النجوى مزيجاً من « الاسترجاع والحلم والتداعى » ، فتبدو أعباء الحاضر باهظة لا تطاق ، ويتراءى المستقبل فى عينيها حاضراً مموّهاً ، وتتحول رؤيتها للحياة رؤية شبه كابوسية ، فتبدو مثقلة بالحنين إلى الخلاص ، ولكن دون جدوى . إن المجتمع المتخلّف بتقاليده وأعرافه يفرض حصاراً عليها ، فيزيد رؤيتها قتامة وظلمة ، وتبدو منافذ النجاة جميعاً موصدة فى وجهها . إنه يصادر حريتها فى الحب والطلاق وإبداء الرغبة وتلبية نداء الجسد المحروم . وهكذا يزهق هذا المجتمع بقية إنسانيتها ، ويكاد يجتثّها من الجذور بعد أن استعصت على مأساتها الأولى ــ هجرة زوجها ــ ولو بعض الاستعصاء .

وحين يختل التوازن فى المجتمع على هذا النحو لا يمكن أن نتوقع ظهور مجتمع سوى ؛ فكيف يمكن لمجتمع قوامه الكبت والحرمان ومصادرة حقوق الإنسان أن يكون سليماً مُعافَى ؟ وهل يمكن لمجتمع يقع عبء بنائه على النساء وحدهن تقريباً ألا يكون معلولاً ؟ وماذا ننتظر من رجال ينتظرون أول فرصة ليهاجروا باحثين عن المستقبل فى وحشة الاغتراب ؟ إن انهيار حس الهوية ينتظر كثيراً من هؤلاء المهاجرين ، فينقلبون إلى غرباء فى المنفى ، كل يبحث عن قدره الفردى ، يستوى فى ذلك التوت الدروب إليه أم استقامت .

لقد استطاع « محمد عبد الولى » أن ينقل مشكلة الهجرة التى يصور موقفاً من مواقفها من دائرة الرؤية الفردية المعزولة المغلقة إلى رحاب الجماعة ، وذلك بتوجيهها إلى الحس الاجتماعى ومخاطبته ؛ فإذا « سلمى » تعرّى الأشياء فى سياقها الاجتماعى ، وتخلع عن وجوهها أقنعتها المألوفة ، فتخلق بذلك علاقة وثيقة بين واقعها الخاص والواقع الاجتماعى العام . وبذلك تبدو « سلمى » « شخصية إيجابية » ، على الرغم من بعض الملامح الرومانسية التى يقفوها المرء عند التدقيق فى ملامحها ، كأن تظهر ــ مثلاً ــ امرأة معزولة لا معين لها ، تواجه ضراوة العالم وقسوته بمفردها ؛ فهى لا تعلو على معركتها فتكشف عن موقف رومانسى أو مثالى زائف ، بل تخوض غمار هذه المعركة ، وتبحث فى خضمّ هذه المأساة عن حل . ولا ريب فى أن الكاتب قد فرض على « سلمى » موقفاً أخلاقياً صارماً حين حكم عليها بالعفة الأبدية ، فبرّأها من ملامح الضعف البشرى بعد أن رشّح لهذا الضعف فى مواطن مختلفة ، فبدا سلوكها ــ فى هذا الأمر ــ محكوماً بتصورات الكاتب أكثر مما هو محكوم بتكوينها النفسى والاجتماعى ؛ وهذا ملمح رومانسى آخر فى شخصيتها . إن الاستهانة بالجسد نزعة أخلاقية شائعة فى الأدب الدينى الذى ساد فى العصور الوسطى فى أوروبا ، ولكن الجسد استرد أهميته وقيمته منذ عصر النهضة ، وأصبحت الاستهانة به ضرباً من الاعتداء على إنسانية الإنسان ، أو موقفاً مثالياً زائفاً[117] . ولكنه ــ أى الكاتب ــ على الرغم من هذا الملمح الرومانسى الذى أضفاه على « سلمى » ، استطاع أن يؤكد إيجابيتها من جديد حين جعل هذا الحل الذى تبحث عنه حلاً اجتماعياً بعيداً عن الفردية ، كما جعله حلاً شاقاً لا يتحقق إلا بالعناء والجهد والدأب . إنه التشبث بالأرض مهما كان الثمن ، وتعليم الأبناء محبة هذه الأرض والتعلق بها . هذا هو الحل الوحيد الذى رأته « سلمى » يعصم اليمنيين من سيل الهجرة الجارف .

إن سلمى امرأة ريفية أنفقت عمرها فى الأرض ، فنشأت بينها علاقة حميمة يصعب التفريط فيها ؛ ومن هنا أدركت أن الإنسان حين يرتبط بالأرض ارتباطاً وثيقاً لا يستطيع أن يهجرها . ولا شك فى أن علاقة الفلاح بالأرض علاقة خاصة ومتميزة عن سواها من العلاقات ؛ فعلاقة التاجر بممتلكاته مثلاً علاقة مؤقتة وعارضة ، وكلاهما غريب عن الآخر . وكذلك علاقة العامل فى مصنع ضخم بالقطعة التى يصنعها . أما علاقة الفلاح بأرضه فعلاقة حميمة ؛ فهو لا يواجه أرضه غريباً عنها ، بل يواجهها قطعة غالية من وجوده وتاريخه الاجتماعى والنفسى[118] . ومن هنا يبدو الحل الذى اهتدت إليه « سلمى » حلاً مقنعاً وجذرياً . وحين تبدأ الشخصية بوعى دورها فى المجتمع ــ كما حدث لسلمى ــ فهذا يعنى أن الشخصية قد وعت ذاتها

وعياً عميقاً ، وأن هذا المجتمع قد خرج من نبع الحيرة ، وبدأ يتأمل ذاته ويعيها ، فغدا على أبواب صحوة شاملة . وقد يكون الكاتب شق على « سلمى » ، فكلّفها مستوى من التفكير يصعب أن يصدر عن امرأة ريفية جاهلة ؛ إلا أنه استطاع أن يحتفظ للحياة الإنسانية بواقعيتها ومنطقها ــ إلى حد غير قليل ــ حين راح يرصد هذا الموقف المأزوم الذى تجمع فيه كل الشوق إلى الحياة ، وزاد عمق الحياة وكثافتها حين راح يعرضها من خلال عالم الأنوثة .

بقى أن أشير إلى هذا الملمح الذى يتكرر فى أعمال هذا الكاتب ؛ فما يزال « عبد الولى » يحرص على أن يقيم توازناً رمزياً بديعاً بين العالم الاجتماعى الذى يصوره والعالم الطبيعى الذى يحيط به ، فيبدو الإطار الطبيعى متجانساً مع اللوحة ومكمّلاً لها . ويكفى أن ننظر إلى بداية هذه الأقصوصة وإلى نهايتها لندرك مدى حرص الكاتب على هذه الموازاة الرمزية :

« مضت سلمى مسرعة لتفتح السواقى فى الأرض القريبة من الدار بعد أن بدأت السحب تتجمع فى السماء ، وحين عادت إلى الدار كانت أبواب السماء قد تفتحت وانسكب المطر يروى عطش الأرض »(١١٩) .

ويبدو أن أبواب السماء لم تنفتح للمطر وحده ، بل انفتحت لسلمى أيضاً ؛ فبعد ذلك مباشرة انصرفت إلى التفكير فى واقعها ، وعلى نحو ما راح المطر يروى عطش الأرض راح التفكير المتصل يروى ظمأها العقلى والروحى ، وكان الخير عميماً على المستويين : الطبيعى والاجتماعى ، على نحو ما يظهر ذلك بجلاء فى هذه النهاية التى ختم بها الكاتب أقصوصته :

« وغاب الصوت وسلمى تنظر حواليها فى ذهول ، ومياه الأمطار تتساقط فى نغمات حالمة على الأرض ، فتنساب جداول إلى مدرجات الزراعة ، وتعانق جذور الزرع الأصفر وتهبه الحياة . . .

وفتح باب الغرفة . . ودخل ابنها الصغير ، وارتمى فى أحضانها ، وسلمى تهتف بداخلها : سأعلمه كيف يحب الأرض . . بينما كانت المياه تغوص فى أعماق الأرض »(١٢٠) .

مياه الأمطار تتساقط فى نغمات حالمة ، وتعانق جذور الزرع الأصفر وتهبه الحياة ، وسلمى تحلم بالتغيير ، وتصرّ على أن تعلم ابنها حب الأرض والتشبث بها ، هذا الحب الذى سيملأ عروق الحياة الذابلة الصفراء فى اليمن نسغاً ، ويهبها الحياة مرة أخرى ، بعد أن كاد سيل الهجرة يطويها فى الأعماق ، فتشعّ خضرة وبهاء .

لم تتغير الظروف الاجتماعية التى تحيط بمأساة الهجرة كما نرى ، ولكن شيئاً أساسياً آخر قد تغير هو منطقها الداخلى . ولذلك كان « محمد عبد الولى » فى هذا الموقف أقل قتامة وأكثر تفاؤلاً .

إن أقصوصة « الأرض يا سلمى » تمثل الرؤية الواقعية التى لم تنضج نضجاً كاملاً بعد ــ ومن هنا يصعب تصنيفها ضمن الرؤية الواقعية تصنيفاً دقيقاً ؛ ففيها من الواقعية الانتقادية نقد عنيف ساخط للمجتمع ، وفيها من الواقعية الاشتراكية تقبل لهذا المجتمع من حيث المبدأ ، وإن كنت أظن أنها أميل إلى الواقعية الاشتراكية لسببين : عدم ظهور الذات الفردية المناوئة للمجتمع أولاً ، وكون الواقعية الاشتراكية واقعية انتقادية ثانياً(١٢١) . إنها الرؤية الواقعية وهى تخرج رويداً رويداً من معطفها الرومانسى الزاهى .

هـ ــ لا جديد(١٢٢) :

على كاتب القصة القصيرة أن يخلق مأساة من الأمور الصغيرة . هكذا يقول النقاد . وكاتب القصة القصيرة لا يفعل ذلك لأنه ساحر أو منوِّم مغناطيسى ، وإنما يفعله لأنه يستطيع أن يكشف بهذه الأمور الصغيرة ــ أو التى تبدو صغيرة ــ عن حقيقة ــ أو حقائق ــ كبرى فى الحياة لا نكاد نلتفت إليها غفلة أو تجاهلاً . إن أخطر المشكلات وأكثرها تعقيداً ــ فى ظنى ــ تلك التى تأصلت فى حياتنا حتى صارت جزءاً أساسياً من هذه الحياة نألفه كما يألف المرء رؤية وجهه ، فلا نحس بغربته عنا ، ولا نشعر بضرورة تغييره . فإذا استطاع الكاتب أن يلتقط لحظة من لحظات هذه المشكلة ، أو صورة من صورها ، ويحللها بطريقته الخاصة ــ طريقة الفنان ــ فإنه سيكشف بها لا عن طبيعة اللحظة وحدها ، بل عن طبيعة المشكلة التى تنتمى إليها هذه اللحظة ، كما تكشف قطرة الدم الواحدة عن تركيب دم الشخص كله . وهنا تنكسر مرآة الألفة الخادعة ، وتتعرّى الأشياء وتتمايز ، فنفطن إلى حقيقة المشكلة وحجمها ، وحينئذ نتبين أنها مأساة حقاً لا أمور صغيرة تافهة . وهذا هو ما فعله « محمد عبد الولى » فى هذه الأقصوصة « لا جديد » وفى غيرها أيضاً .

إنه يلتقط مشهداً ضيقاً من حياة امرأة ريفية هاجر زوجها بعد أن ترك لها جنيناً يوشك على مواجهة الحياة ، وترك لها مع الجنين مرارة الفقر والمشقة والعمل الذى امتص شبابها . ويتجسد هذا الموقف حين يعود أحد المهاجرين إلى القرية ، وما يعقب هذه العودة من تجمع نساء المهاجرين حول الرجل العائد ، وما يعترى النفوس من المشاعر والأحاسيس ، وما يسقط فى القلوب من الأحزان والمواجع . وهذا يعنى أننا نسمع هنا أصوات هذه الجماعة المغمورة الأثيرة جداً لدى عبد الولى (جماعة المهاجرين) ، ونرى موقفه من تجربة « الهجرة » وحكمه عليها . وهو ههنا لا يتناول حياة المهاجرين أنفسهم ، ولكنه يرصد آثار هذه الهجرة ويصورها كما تنعكس على أسر المهاجرين التى خلفوها فى الوطن . وتبرز شخصية المرأة فى هذه الأقصوصة ــ كما تبرز فى غيرها من أعمال الكاتب المتصلة بالهجرة ، على نحو ما لاحظنا ــ بروزاً قوياً ؛ فتبدو زوج المهاجر إنساناً مطحوناً لا تكاد تصحو من وطأة الحياة وتكاليفها :

« الإرهاق يمتص كل عظامها . فى كل أجزاء جسدها صرير ، الراحة عندها كلمة لا تعرفها ، امتص العمل كل شبابها . وامتص طفلها الذى تركه « مدهش » فى أحشائها نضارة ثديها ، أصبحت خرقة قديمة ممزقة »(١٢٣) .

« . . . وتكتفى من الغرفة بزاوية واحدة ، فرشة فوقها حصيرة بالية وفراش قد تمزق وخرج منه القطن وأخذ لونه الغبار .

« . . . الحبوب القليلة التى تبقى لها من المدفن تبعد عنها شبح الجوع ، وإن كان الجوع هو حياتها »(١٢٤) .

إذا كان هذا هو الجانب الاجتماعى والاقتصادى لهذه المرأة ، فكيف يكون الجانب النفسى إذن؟ كيف يكون عالمها الداخلى ، عالم الجسد المحروم والنفس الظامئة ، وهتاف القلب المكظوم ، والأحلام الرمادية التى تتناسل كالفئران ؟ ! ذلك هو الثمن الغالى ــ أو الغالى جداً ــ الذى تدفعة المرأة اليمنية نظير هجرة زوجها . لقد هاجر « مدهش » ، ونفض عن كتفيه أعباء الحياة فى الوطن ، وغاب فى لجة الحياة الزاخرة . ووقفت وحيدة كشاهدة قبر تواجه بأساء الحياة وصروفها الغاشمة ، وتحلم بعودة الغائب البعيد ، لو أن حلماً ينفع ! ويبدع « عبد الولى » فى تصوير هذه الدنيا الوجدانية الصغيرة ــ دنيا هذه المرأة ــ المكتظة بالمشاعر والأحاسيس ، العابقة بروائح الإنسان فى لحظة الضعف والمكابرة . ونستطيع حين ندقق النظر فى هذه المشاعر أن نميزها فى مستويين :

١ - مستوى فردى ، تظهر فيه شخصية المرأة بوصفها أنثى ، سواء أكانت أماً أم زوجاً .

٢ - مستوى جماعى ، تظهر فيه شخصية المرأة بوصفها عضواً اجتماعياً عاملاً .

وتبدو بجلاء براعة الكاتب فى تصوير مشاعر المرأة الأنثى وتكثيفها ، بكل ما فيها من أمل وقلق وحسرة وأحاسيس متباينة : كالرغبة العميقة فى عودة زوجها ، وإحساسها بتطاول الليل ، ومرارة الصبر فى فيها ، وخوفها أن يكون قد تزوج فى الغربة ، أو أن يكون مريضاً ، أو أن يكون مات . وساوس أنثوية كثيرة يضاف إليها حرصها على ارتداء الملابس الجديدة حين خروجها لمقابلة الآخرين ، وموقفها من جارتها ، وقدرتها على اكتشاف سرائر الأخريات وهن ينظرن إليها نظرة الغيرة والحسد ، ثم لهفتها على سماع أخبار زوجها دون أن تنسى تغيير ملابسها ، وحزنها العميق حين تبدد فى نفسها حلم اللقاء القريب :

« الجمّال معه جواب . . .
لم تسمع البقية . مضت بسرعة تلبس ثوبها ومقرمة ، وخطفت طفلها ، وتركت البقرة بجانب الدار .
وقلبها يدق باستمرار . هل أسرعت ؟ وكيف وصلت ؟ وهل رأى النساء خفق قلبها ؟ كان حياؤ ها يمنعها من الكلام . ونظر الجمّال صوبها . . .
ــ زوجك بخير . . ويسلم على ابنه كثير . . .
وأرسل لكم مصاريف و . . .
ــ وما يقولش أى حين يعود ؟
ــ لا ما يقولش .
فى قلبها تمزق شريان ، وفوق وجهها نمت سنين لم تعشها »[١٢٥] .

كما تبدو براعة « عبد الولى » فى رؤ يته الشمولية ؛ فهو لا يقدم إلينا صورة المرأة الأنثى وحدها ، بل يقرنها بصورة المرأة بوصفها عضواً اجتماعياً عاملاً ، يعانى من ضراوة الحياة وظروفها الاقتصادية والسياسية القاسية ، وظلم السلطة العاتى ، دون أن نحس بالمباشرة أو الوعظ أو الهتاف . إنه يومىء إيماءة خاطفة إلى الواقع السياسى والاقتصادى ، ولكنها إيماءة مشحونة بالإيحاء ، حافلة بالمعانى :

« آه ماذا تصنع النقود ؟ مئة ريال ثروة كبيرة ، ولكنها مصروف أشهر عديدة ، وربما القحط قد أتى مثلما أتى قبل عام والتهم النقود والحبوب والنفوس . وبيت مولانا الإمام له نصيب من هذه المئة ، وربما كان نصيب بيت المال أكثر من نصيبها . والشيخ والعاقل لهما نصيب »[١٢٦] .

على هذا النحو يمضى « محمد عبد الولى » فى التقاط اللحظات والنجوى والمشاعر القادرة على تخطيط شخصية هذه الأنثى تخطيطاً واضحاً ؛ فهو لا يسجل كل حركاتها ومشاعرها ، ولكنه يتخير بعض هذه المشاعر والحركات ، ويحسن الاختيار ، فتكون كالضوء الكاشف عن مشاعر هذه المرأة الإنسان . وهو فى هذا كله لا يتنكر لحقائق النفس البشرية ، ولا يغفل شروطها التاريخية ، وبذا يعبر عن الواقع تعبيراً صادقاً أصيلاً . وليست تتعرّى أزمة هذه المرأة وحدها عبر هذين المستويين ، بل تتعرّى كذلك « تجربة الهجرة » فى مرآة الوطن فتبدو تجربة سقيمة غير قادرة على حل المشكلة التى انتدبت نفسها لحلها ، بل إنها ــ على عكس ذلك تماماً ــ تضاعف المشكلة وتزيدها تعقيداً ، فتضيف إلى بعدها الاقتصادى بعداً اجتماعياً وبعداً إنسانياً ؛ وبذا تخرج بها من كونها مشكلة وحيدة الجانب ــ أو تكاد تكون كذلك ــ إلى كونها مشكلة متعددة الجوانب أو مركبة . ويتكامل هذان المستويان ليقدما صورة المرأة ــ الإنسان فى مجتمع مشروط بشروط تاريخية هو المجتمع اليمنى فى الريف زمن الهجرة فى عهد الإمامة البائدة .

فليست القضية إذن قضية امرأة غاب عنها زوجها ، ولكنها قضية مجتمع يعى ذاته وعياً زائفاً ويعى مشكلته وعياً مغلوطاً ، فتتناسل المشكلات وتتفاقم ، ويبرز فى المجتمع موقفان متداخلان : موقف عام نرى فيه الحياة مضطربة عسيرة ، تملؤها المشكلات وتحف بها المخاطر ، فيكاد المرء يختنق من حصار هذه الحياة له ؛ وموقف خاص يبرز من خلال الموقف العام ، نرى فيه الفرد يبحث عن حل فردى خارج هذا المجتمع وبعيداً عنه . إنه يعجز عن مواجهة القدر الجماعى المشترك ، فيؤثر الهرب منه والبحث عن حل خارجى ؛ وليس هذا الحل سوى الهجرة . وهكذا يبدو المجتمع قريباً من المجتمع الذى تصوّره « المقامة » فى تراثنا الأدبى ، مع اختلاف يسير يتركز فى بحث بطل المقامة عن حل لمشكلته الشخصية ضمن المجتمع الذى يصوره ، وفى الطبيعة الأخلاقية للحل ؛ فحل بطل المقامة قائم على الكدية و« الفهلوة » ــ إن صح هذا الاستخدام ــ فى حين يقوم حلّ المهاجر على العمل والشقاء والمكابدة . ولكن هذا الاختلاف ــ على أهميته ــ لا ينفى التشابه العميق بين المجتمعين ، ووحدة النظرة الجزئية أو الأحادية الجانب لأفراد كل منهما ، ووعى كليهما لذاته وعياً مبلبلاً زائفاً . ولا ينفى الضياع العام الذى يتخبط فيه كلا المجتمعين .

ومن الملاحظ فى هذا المجتمع الذى يصوره « محمد عبد الولى » أن الشخصية تظل حبيسة وعيها الخاص المحدود والمشوّه ، لا لأن الحوار بينها وبين العالم مفقود ، بل لأن هذا العالم الذى تحاوره وتتصل به عالم جاهل ومتخلف وراكد ركود الموت ، وهو ــ من ثم ــ غير قادر على إثراء هذه الشخصيات التى تدب فيه دبًّا . ولأن هذه الشخصيات شخصيات غير نامية ولا متطورة ، ولأن وعيها مشوّه ومحدود ، فإنها

تستسلم للواقع ولا تدرك ضرورة النضال من أجل تغييره والارتقاء به . ومن هنا تبدو هذه الحياة التي يحياها هذا المجتمع قدراً عاتياً لا فكاك منه ، وتأخذ المرحلة الاجتماعية التي يصورها الكاتب صفة الثبات والديمومة ، فلا سبيل إلى تغييرها . ومن الذي سيغيرها ؟ إنها تنتظر هبوب رياح التغيير من الخارج ، من المهاجر الذي يخلف وراءه الوطن ويمضي ثم قلّما يعود ؛ فإذا عاد راح يحتضن مصيره الشخصي ، ويلوذ به كما يلوذ الخائف بظله . أما في الداخل فكل شيء راكد ساكن لا يكاد يتغير . إن الزمن يمر ، وفي أثناء مروره يغير كل ما يصادفه ومن يصادفه : الناس وسائر الكائنات الحية ، والجماد ، والفصول ، ولكنه لا يكاد يغير من هذا المجتمع شيئاً مذكوراً .

« راحت تقبل الخطاب ، وتخبر الصغير حنينها بأنه سيقرؤه عندما يذهب للفقيه .

ومرت السنين ، وتبعتها سنين ، والخطاب قد تمزق لكثرة التقبيل والبكاء »[١٢٧] .

لقد قلنا سابقاً إن التعبير عن مرور الزمن يكون من خلال رصد التغير الذي يصيب الناس والكائنات الأخرى ، ولا يكون بذكر عدد السنين والأشهر والأيام . ولكننا الآن نجد « محمد عبد الولي » يعبر عن مرور الزمن تعبيراً مباشراً ، دون أن يصور شيئاً من التغير الذي أصاب هذا المجتمع ؛ فكيف نفسر ذلك ؟

حقاً إن التعبير الفني الناضج يكون برصد التغير والتحول ، ولا يكون بذكر السنين والأيام ، ولكن الفنان الأصيل يعرف كيف يكسر القاعدة ومتى !

إن « عبد الولي » يريد أن يبين أن مرور الزمن ههنا ليس سوى تراكم كمّ لا يؤدي إلى أي تغير كيفي أو نوعي خلافاً لكل منطق ؛ فالزمن يمر ، والمجتمع مر هو لا يتغير ولا يتبدل ؛ فلا الصغير ذهب إلى الفقيه فقرأ الخطاب . ولا صاحب الخطاب عاد ، ولا هذه الزوج المنكوبة كفّت عن التقبيل والبكاء ، أو استبدلت بهما أمراً آخر . لقد أصبح هذا المجتمع في نقطة خارجة عن الزمن ، نرى منها الماضي والحاضر والمستقبل مرة واحدة . إنه الثبات على حال واحدة ؛ فكل شيء وكل حي ظل وسيظل على ما هو عليه .

إن مهمة الزمن ههنا — كما نرى — هي ترسيخ الواقع وتخليده ، لا تغييره وتبديله . وهذا هو السر الذي دفع « محمد عبد الولي » إلى كسر القاعدة ، فلم يرصد التحول والتغير لأنه ليس هنالك تحول ولا تغير ، ولكن هناك زمناً يمرّ فيزيد الواقع رسوخاً . وأثبت « عبد الولي » بصنيعه هذا أنه فنان أصيل في طريقه إلى استكمال سيطرته على أدواته الفنية . وقد يكون من المناسب أن نشير هنا إلى أن هذه الأقصوصة هي آخر ما كتبه « عبد الولي » ؛ وقد نشرت بعد موته .

وحين تنقلب نواميس الحياة كل هذا الانقلاب لا يغدو النظام الاجتماعي وحده مصدر الآلام والجزع ، ولكن الحياة نفسها تصبح مصدر الرعب الكبير ، وتنقلب الرؤية إلى رؤية شبه كابوسية . ويوشك أن يكون هنالك شيء من هذا — من رعب الحياة — في كل قصة قصيرة جيدة على نحو ما يلاحظ النقاد .

هكذا يلتقط « محمد عبد الولي » الأمر الصغير الهين الشأن — أو الذي يبدو هكذا — فيخرجه من دائرة المألوف إلى مستوى الغريب والشاذ ، ثم يرتقي به من حضيض الصغار والتفاهة إلى مستوى الفاجع أو المأساوي ؛ وبذلك يحقق هذا الشرط الفني الذي صدّرتُ به الحديث عن هذه الأقصوصة ، فيخلق من الأمور الصغيرة مأساة عميقة ، أو — وهذا هو الأدق — يكشف الأمور الصغيرة الهيّنة عن واقع مأساوي فاجع ، ويحاصر الجميع بهذا الواقع المر ، ويحكم حصاره إحكاماً متيناً ؛ فليس ينكسر طوق الحصار إلا بأحد أمرين أو بهما جميعاً : أن يتغير المنطق الداخلي للمشكلة ، أو أن تتغير الظروف الاجتماعية المحيطة بها ؛ وليس يكون ذلك بغير الشقاء والجهد والرؤية الشمولية العميقة .

وبعد ،

فهل كنا نسرف حين زعمنا في الصحف الأولى من هذا البحث أن « محمد عبد الولي » كان يقف من المجتمع موقفاً مفعماً بالحب والخصومة معاً ؟ وأنه كان يحلم بتغيير هذا المجتمع ، ويحثه على التغيير ، ويسعى به نحو الأفضل والأكمل ؟ ولم تكن « الهجرة » وحدها هي التي تؤرّقه — وإن كانت ، بلا جدال ، أهم قضية في حياته وفنه — فقد كانت هنالك قضايا حيوية أخرى تؤرّقه وتقض مضجعه . ولكنها جميعاً قضايا موصولة الأسباب بالمجتمع والوطن والتقدم . وبكلمة واحدة : إنه يحتضن « قضية الإنسان » ويناضل عنها في أعماله كلها . إنه ضمير الجيل الجديد المثقل بالحب والمسؤولية ؛ وهو صوت هذا الجيل المبشر « بقضية الإنسان الجديد » في اليمن ، يحدوه شوق أصيل نحو وجود أخصب وأكمل وأجمل .

الهوامش :

(١) أحمد القصير « عوامل الهجرة اليمنية » ، بحث مخطوط ولعله نشر في بعض المجلات .

(٢) من الواضح أنني لا أتحدث ههنا عن الدين ؛ فذلك أمر شائك لا أحب أن أخوض فيه الآن .

(٣) انظر أحمد القصير (منهجية علم الاجتماع بين البنيوية والوظيفية والماركسية) رسالة ماجستير مخطوطة ، وقد صدرت منذ أكثر من عام عن الهيئة المصرية للكتاب .

(٤) انظر أبو بكر السقاف : مشكلة الهجرة في الجمهورية العربية اليمنية ، مجلة

دراسات يمنية ، العدد الرابع سنة ١٩٨٠ .

وانظر الأستاذ أحمد القصير : فى مقاله المخطوط الذى أشرت إليه سابقا .

(٥) انظر فى ذلك على سبيل المثال :
د. عبد المحسن طه بدر : الروائى والأرض . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنه ١٩٧١ .
د. عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب ، ط ٢ دار العودة بيروت سنه ١٩٧٩م .

(٦) انظر مقالنا « الوعى والوعى الزائف فى مجموعة الأرض يا سلمى » . مجلة المعرفة السورية

(٧) د. أحمد الهوارى : البطل المعاصر فى الرواية المصرية ص ٤٣ دار المعارف ١٩٧٩م .

(٨) د. عبد المنعم تليمة : مقدمة فى نظرية الأدب ص ٧٩ .

(٩) د. أحمد الهوارى : نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث ص ١٣٤ نقلاً عن يحيى حقى فى مقدمة رواية (البلطة) دار المعارف ١٩٧٨ م .

(١٠) د . عبد المحسن طه بدر : الروائى والأرض ص ٧٩ .

(١١) مقدمة فى نظرية الأدب ص (٧٩) .

(١٢) الروائى والأرض ص ٢٧ .

(١٣) يموتون غرباء ص ٨٥ وما بعدها .

(١٤)، (١٥)، (١٦) ، (١٧) ، (١٨) ، (١٩) المصدر السابق ، صفحات ٨٨ ، ١٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٧ ، ٤٨ ، على التوالى .

(٢٠) يحيى حقى « فجر القصة المصرية » ص ٢٢٠ وما بعدها . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥م .

(٢١) يموتون غرباء ص ٥٣ .

(٢٢) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

(٢٣) المصدر السابق ص ٥٥ .

(٢٤) انظر «سيعون شمعة فى حياة يحيى حقى » ص ١٩٤ . إعداد : يوسف الشاروق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة١٩٧٥ .

(٢٥) يموتون غرباء ص ٧٧ .

(٢٦) ، (٢٧) ، (٢٨) ، (٢٩) ، (٣٠) ، (٣١) المصدر السابق صفحات ٧٧ ، ١٠ ، ٥٩ ، ٧٨ ، ٧٢ ، ٩٥ .

(٣٢) انظر شلى : (بروميثيوس طليقا) ص ٧ وما بعدها ، ترجمة لويس عوض . نقلا عن « نقد الرواية فى الأدب العربى » ص ٢٢٦ للدكتور أحمد الهوارى . دار المعارف سنة ١٩٧٨ م .

(٣٣) يموتون غرباء ص (٩٠) وما بعدها .

(٣٤) المصدر السابق ص ٨١ وما بعدها .

(٣٥) انظر مقال « البطل المحضل » لا عتدال عثمان فى مجلة « فصول » المجلد الثانى ، العدد الثانى سنه ١٩٨٣ م .

(٣٦) يموتون غرباء ص ٨١ وما بعدها .

(٣٧) ، (٣٨) ، (٣٩) ، (٤٠) ، (٤١) المصدر السابق صفحات ٩٥ ، ٩٥ وما بعدها ، ٩٦ ، ٩٦ ، ٨١ على التوالى .

(٤٢) انظر دكتور أحمد الهوارى : البطل المعاصر فى الرواية المصرية ، ص ١٧٧ وما بعدها .

(٤٣) صنعاء مدينة مفتوحة ، ص٤١ .

(٤٤) ، (٤٥) ، (٤٦) ، (٤٧) ، (٤٨) ، (٤٩) ، (٥٠) ، (٥١) ، (٥٢) ، (٥٣) ، (٥٤) ، (٥٥) المصدر السابق صفحات ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٨ وما بعدها ، ٥١ ، ٥١ ، ٥١، ٨٤ ، ٨٤ ، ٥١ ، ٩٣ ، ٥٢ على التوالى .

(٥٦) انظر مقالنا : الوعى والوعى الزائف فى مجموعة الأرض ياسلمى ــ مجلة المعرفة السورية .

(٥٧) يموتون غرباء ص ٣٨ .

(٥٨) ، (٥٩) ، (٦٠) ، (٦١) ، (٦٢) ، (٦٣) ، (٦٤) ، (٦٥) المصدر السابق ، ٣٨ ، ٣٧ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٥ ، ٥٦ وما بعدها على التوالى .

(٦٦) مجموعة « شئ اسمه الحنين » ، ص ٤١ ـ ٥٠

(٦٧) ، (٦٨) ، (٦٩) ، (٧٠) ، (٧١) ، (٧٢) ، (٧٣) ، (٧٤) ، (٧٥) ، (٧٦) ، (٧٧) ، (٧٨) ، (٧٩) ، (٨٠) ، (٨١) ، (٨٢) ، (٨٣) ، (٨٤) ، (٨٥) ، (٨٦) ، (٨٧) ، (٨٨) ، (٨٩) ، (٩٠) ، (٩١) ،

(٩٢) : مجموعة « شيء اسمه الحنين » ، صفحات ٤١ ، ٤٢ ، ٤٢ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٢ ، ٤٦ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٦ ، ٤٣ ، ٤٦ ، ٤٦ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٤٩ وما بعدها ، و٥٠ ، على التوالى .

(٩٣) ا . ب تشيكوف ص ٨٧ . تأليف . م . جوركى ك . تشيكوفسكى ف . برميليوف . ترجمة أحمد القصير سلسلة الألف كتاب مؤسسة سجل العرب ١٩٦٦م .

(٩٤) المرجع السابق ص١٧٤

(٩٥) مجموعة « شيء اسمه الحنين » ص ٣٣ ــ ٣٧

(٩٦) ، (٩٧) ، (٩٨) ، (٩٩) ، المصدر السابق الصفحات ٣٤ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٥ .

(١٠٠) القصة القصيرة فى مصر ص ١٦٠ د . شكرى عياد الطبعة الثانية ١٩٧٩ دار المعرفة بالقاهرة .

(١٠١) انظر مجلة فصول . المجلد الثانى . العدد الثانى ٨٢ (الرواية وفن القص) سيزا قاسم المفارقة فى القص العربى المعاصر .

(١٠٢) مجموعة « شيء اسمه الحنين » ص ٣٦ .

(١٠٣) مجموعة : الأرض ياسلمى ص ٤١/ ٤٨ .

(١٠٤) فرانك أوكنور : الصوت المنفرد ص ١٤ ترجمة محمود الربيعى ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٩ .

(١٠٥) المرجع السابق ص ٥٤ .

(١٠٦) الأرض ياسلمى ص٥٤ .

(١٠٧) المصدر السابق ، ص ٣٤ وما بعدها .

(١٠٨) المصدر السابق ، ص ٤٤ والآية هى : « وبدلناهم بجنتيهم جنتين ذواتى أكل خمط وأثل وشيء من سدر قليل » (١٦ ، سبأ) .

(١٠٩) القصة القصيرة فى مصر ، ص ٣٣ .

(١١٠) المرجع السابق ص ٤٤ .

(١١١) مجموعة « الأرض ياسلمى » ص ٨٣ ــ ٨٨ .

(١١٢) ، (١١٣) ، (١١٤) ، (١١٥) ، (١١٦)
المصدر السابق الصفحات ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٥ وما بعدها ، ، ٨٦ على التوالى .

(١١٧) نظر د. نايف بلوز « علم الجمال » ص ٨٥ وما بعدها ــ المطبعة التعاونية بدمشق ٨٠/١٩٨١ م .

(١١٨) انظر إرنست فيشر الاشتراكية والفن ، ص ٧٠ وما بعدها ، ترجمة أسعد حليم . دار القلم/بيروت ط ١٩٧٣م .

(١١٩) الأرض ياسلمى ص٨٣ .

(١٢٠) المصدر السابق ، ص٨٨.

(١٢١) انظر إرنست فيشر « الاشتراكية والفن » ص١٨٣

(١٢٢) مجموعة « صمنا صالح » ص ١٧ ــ ٢٢ . دار العودة ، بيروت ١٩٧٨م .

(١٢٣) ، (١٢٤) ، (١٢٥) ، (١٢٦) ، (١٢٧) ، المصدر السابق الصفحات ١٧ ، ١٧ ، ٢٠ ، ٢٠ ومابعدها ، ٢٢ على التوالى .

في مسألة البديل لعروض الخليل : دفاع عن فايل

سعد مصلوح

فاتحة : ما أظن مشتغلا بالدرس الصوتي واللساني بحاجة إلى أن يلقى معاذيره حين يبدى اهتماما بمسائل العروض وقضايا الإيقاع الشعرى . نعم إن هذه المسائل والقضايا من الشواغل الأصيلة لدى أهل الأدب ورجال النقد ، بيد أنها واقعة أيضا في الصميم من مشكلات الدرس اللساني .

ومن ثم ، فإن اهتمام اللسانيين بها هو اهتمام مهنى ؛ واللساني فيها شريك أصيل[1] . هذا ما أدركه جمهرة من نقادنا الرواد من أمثال محمد مندور (١٩٤٣)[2] ، ومحمد النويهى (١٩٦٤)[3] ، وشكرى عياد (١٩٦٨)[4] ، فحملهم ذلك على انتجاع حقل اللسانيات ، يلتمسون فيه حلا لما أشكل من قضايا العروض . أما اللسانيون فقد ولجوا هذا الميدان على استحياء ، حتى إن كتاب إبراهيم أنيس « موسيقى الشعر » يكاد يقف شاهداً فردا على تقادم عهده وتجاوز الزمن إياه في كثير من مسائله . لهذا كان عجبا أن ينصرف اللسانيون عن معالجة قضايا الوزن والإيقاع ، مع توافر الدواعي وإلحاح الأسباب . وهكذا امتلأت بعض الدراسات النقدية والعروضية بحديث عن الكم والنبر والارتكاز والدرجة والإيقاع وغيرها من المصطلحات . ولم يكن غريبا — في غياب الدرس الصوتي المتخصص — أن يستسهل من الأمور كل صعب ، وأن يجرى بعض الباحثين خيولهم في الخلاء ، وكل مُجْرٍ في الخلاء يسر .

على أن المعالجة النقدية لموسيقى الشعر قد تفاوتت فيما بينها تفاوتا ظاهرا ؛ فمن عنوانات بعضها ما هو رزين متحفظ وقور : « موسيقا الشعر العربي : مشروع دراسة علمية » (شكرى عياد) ، ومنها ما هو حاد جهير صاخب : « في البنية الإيقاعية للشعر العربي ؛ نحو بديل جذرى لعروض الخليل مع مقدمة في علم الإيقاع المقارن »[*] (لكمال ابو ديب) . ويمتاز الكتاب الأخير من غيره بأمور : أولها أنه من أواخر المحاولات الشاملة التي عرضت بالدرس لموسيقى الشعر العربي ، وبالتقويم والنقد لما سبقها من محاولات في هذه السبيل[6] ؛ وثانيها أنه من أجرأ المحاولات وأكثرها اتساما بالمغامرة والتحدى ؛ وثالثها أنه من أشدها إيغالا في حقل اللسانيات ، واعتمادا على تصوراتها ، واستعمالا لمصطلحاتها . ورابعها أن الفرض المطروح فيه هو في نظر صاحبه بديل جذرى لعروض الخليل ، يجاوز أسوار الضبط والتيسير والتهذيب والاختصار إلى كونه « مغامرة تغيير للتصور الجذرى للبنية الإيقاعية للشعر ، ومغامرة فصل حاد بين الواقع الشعرى الفعلى وبين الصورة التي أبرز بها هذا الواقع »(ص ٧) .

من هنا كان اهتمامى بهذه المحاولة وتقويمها من شتى جوانبها . على أننى سأمحض هذا البحث لدراسة قضية بعينها ؛ ألا وهى موقف أبو ديب مما سبقه من جهود بعامة ، ومن مقالة فايل ، تلك التي تضمنتها « دائرة المعارف الإسلامية » في طبعتها الجديدة (١٩٦٠) عن « العروض » بخاصة .

إن الكاتب لا يخفى منذ السطور الأولى مباينة أطروحته لجميع ما سبقه من أطروحات ، لا يستثنى من ذلك أطروحة الخليل نفسه . وقد ألجأه هذا إلى استعراض جهود سابقيه بنية إظهار ما اشتملت عليه من أوجه القصور ومواطن الخلل ؛ حتى تستبين مزية الفرض الجديد[7] . وهذا حقه لامراء فيه ؛ غير أنى رأيته جانب الإنصاف وأخسر الميزان في كثير مما كتب . وآية ذلكم أنه تحول بنفسه وكتابه من باحث يفحص ويمحص إلى محام يترافع ويجادل ، ويسعى جهده إلى نصب الشراك الجدلية للإيقاع بالخصوم ، مستعينا في ذلك بمهارات وقدرات في الجدل ، هى في ميزانه ، ولا ريب ، إن أخذت بحقها ، واستعملت في حاقّ موضعها . ولعله من الأمانة الواجبه مع النفس ومع صاحب

الكتاب ومع القارىء ، ومن الوفاء للحقيقة العلمية ، أن أورد ــ فيما يلى ــ على تقويم أبوديب لجهود سابقيه ، ولا سيما فايل ، طائفة من الملاحظ ؛ فلعل فى ذلك ما قد يزين له ــ بعد اقتناع ــ إعادة النظر ، ومقاربة الإنصاف ، وقضاء الفوائت .

١ - قصة الكشف :

شأن الكشوف العلمية العظيمة يحرص الكاتب على أن يروى لقرائه قصة اللحظة التى أشرق فيها هذا الكشف على أرجاء نفسه . لقد بدأ البحث عنده ــ كما يقول ــ « حدسا مفاجئا بأن الصورة المعقدة لإيقاع الشعر العربى التى يقدمها التراث النقدى لا تجسد أبعاد الواقع الشعرى بحيويته وغناه وتنوعه ، وبانتظام بنيته انتظاما مدهشا فى الوقت نفسه » (ص ٧) . وفى لحظات من التعب الجسدى والاستكانة العقلية ابتدأ **بفجائية لا تعلل** (قلت : التأكيد وعلامات التعجب هنا وفيما يلى من نصوص الكاتب هى من عندى) إيقاع عذب ينسرب فى البال اتخذ شكلا تهويميا تحول إلى رصانة موسيقية :

دُدُنْ دُنْ دُدُنْ دُنْ . فجأة انقطع النغم لينسرب من جديد بتسارع : دُنْ دُدُنْ دُنْ دُدُنْ . . وتتابع هكذا . ثم غلبت **لحظة يقظة** واندهاش ، وحل إدراك شبه حدسى بأن الإيقاعين واحد ، وأنهما يرتكزان على وحدة إيقاعية ذات نغمين ، وأن تغير الإيقاع وتسارعه ينبعان من العلاقة التتابعية للنغمتين . لحظتئذ تيقنت أيضا أن ما يرن فى البال هو إيقاع مألوف فى الشعر العربى ، تفعيلتا الخليل (فعولن ، فاعلن) (ص ٤٧) .

كذلكم يقص علينا الكاتب قصة ولادة الشعور فتتداعى فى خلفية الصورة تفاحة إسحق نيوتن وصيحة أرخميدس : « يوريكا يوريكا » . وتكتمل قصة الكشف بإشاراته الملحة فى غير موضع إلى « **الفجائية التى لا تعلل** » (ص ٤٧) ، وإلى اقتناع **نبع من الحدس وتحول إلى شبه إيمان مطلق** » (ص ٧٠) ، وإلى أن ترنمه ببحور خليلية مستخدما الإيقاع الجديد إنما كان « **لسبب عجز عن تمييزه** » (ص ٤٧) .

والكاتب يذهب فى ذلكم إلى ما هو أبعد مدى حين يجعل من هذا الكشف فى علم العروض نظيرا لكشف الذرة فى العلوم الطبيعية ، مقررا أن « النظام الجديد يحتضن (ديناميكية) للعالم والخالق . **يمكن أن نرى مثيلا لذلك فى الفرق بين تصور العالم فى النظام التقليدى لعلوم الطبيعة والكيمياء وفى النظام النووى الحديث** . . هذا هو الفرق بين تصور الخليل للإيقاع على أنه يتألف من وحدات كبرى منعزلة لا تتفاعل ، وبين التصور الجديد الذى يرى الإيقاع حركة لنواتين أو ثلاث ، واحدتها فى سياق الأخريين » . ثم يتابع الكاتب : « من الشيق الممتع أخيرا أن نرى أن فى مقدورنا أن **نصنف الإيقاع الشعرى بطريقة تستقى من النظرية النووية وإنما بشكل مبسط** » (!!) ص ٩٧ ــ ٩٨) .

هكذا يكون على القارىء ــ تحت الحصار والإلحاح ــ أن يعطى لهذا الكشف حجمه المقترح له من قبل الكاتب . ثم يعزز أدونيس فى تعريفه الكتاب هذا الحصار المضروب حول القارىء حين يسائل نفسه وقراءه تساؤلا لا يخرج مخرج الإثبات المؤكد : « **ألا يحق لنا إذن أن نصف هذا الكتاب بأنه ضمن الإيقاع العربى ثورة كوبرنيكية ؟** » .

ولم يكن عجبا أن نجد تقدير أدونيس للكتاب يتجلى فى تضاعيف الكتاب تقديرا من الكاتب لأدونيس ، (وربما يكون العكس هو الذى كان ؛ والله أعلم) . فها هو ذا الكاتب يتحدث عن « الشعراء الذين يميز أعمالهم وتركيبهم الفكرى إصرار واع على التجديد الفعل والثورة الجذرية على الصورة المتحجرة للتراث ؛ **وأبرز هؤلاء ، فى رأى هذا الكاتب ، أدونيس** » (ص ١٥٩ ، وانظر أيضا مواضع متفرقة فى ص ١٦٤ ــ ١٦٧) . ثم يؤكد الكاتب أننا إذا طبقنا نظام الخليل كان **علينا أن نرفض قصيدة أدونيس الرائعة الإيقاع** . . (وأن) **رفض هذه القطعة الشعرية خسارة لا شك فيها** » (ص ٨٦) . يورد الكاتب قوله هذا تعليقا على أسطر لأدونيس ربما يرى كثير من القراء ــ وأنا من بينهم ولا تثريب علىّ فى ذلك ــ أن عدها من قبيل الشعر هو الخسارة . وبين ثناء الرجلين كل منهما على صاحبه وإطرائه إياه يقف القارىء مبهوتا وحاصرا بينهما ، متطلعا إلى كليهما فى دهشة وذهول .

ولا ينسى الكاتب أن الكشوف العظيمة إنما تتميز بقدرتها على جلاء العلل الكامنة وراء ظاهرة كانت من قبل عصية على التعليل . وكذلكم كان شأن النظام الجديد ، فى ميزان صاحبه ، مع كل ظاهرة شقى بها أهل العروض والنقد ؛ فكل معضلة من هذه المعضلات يتم حلها **ببساطة زائدة** (ص ٤٧) ، **وبسهولة مثيرة** (ص ٤٨) ، **وببساطة مسعدة** (ص ٤٨) **وببساطة قصوى** (ص ٧١) **وببساطة طيبة** (!!) ص (٤٦٧) .

هكذا وقع الكاتب فى شرك الإعجاب برأيه ، واتخذ لذلك من الوسائل الظاهرة والخفية ما ناء بالكتاب وقارئه ، وقطع على القارىء المعجب به طريق الثناء ، إذ تولى هو بنفسه مهمة الإطراء والتقريظ بما هو فوق الكفاية ، كما قطع على القارىء الناقد طريق التماس العذر حيال المآخذ وما أكثرها . ولقد تعددت ألوان التقريظ الخفى للنفس ؛ فها هو ذا يعلق بالمخالفة على رأى من الآراء فيؤكد « أن الدراسة **المتأنية المستقرئة** » (قلت : يعنى دراسته لا ريب) « تظهر خطأ ذلك الرأى » (ص ٧٤) . وهو يسوى فى أكثر من موضع بين منهجه والتفكير العلمى الصحيح فيقول : « **يفرض المنهج المتبع هنا ، والتفكير العلمى الصحيح** أن . . . » (ص ١١٨) . ويصف تصوره لبعض المسائل بأنه « **أعمق التصورات دقة واحتمالا** » (ص ١٧٨) ، ويحرص على أن ينص نصا على مخاطبة « **القارىء الجاد** » (ص ١٣١) ، ويثبت للشعر العربى صفة الغنى الإيقاعى المدهش الذى يكشف عنه هذا البحث » (قلت : يعنى بحثه) ، « **والذى يدركه الباحث المدقق** » (قلت : يعنى نفسه بطبيعة الحال) (ص ١٥٠) . أما نظامه المقترح فيرى فيه طريقا إلى « **اكتشاف الطاقات الإيقاعية فى الشعر العربى** . وهو بهذا تطلع » إلى **المستقبل ؛ تطلع إلى ما سيكون بقدر ما هو وصف لما هو كائن** » (ص ٩٣) . وهكذا أصبح البحث العلمى ضربا من الكهانة أو استطلاع الغيب المحجب .

ثم إن الكاتب ينتقل بتزكية النفس من باب الإشارة إلى باب العبارة ؛ إذ يسجل أن ردود الفعل لبديله المقترح كانت « مسعدة فى ترحابها بالمغامرة الجديدة . ولم يقتصر الترحاب على المهتمين بأمور الشعر والإيقاع ، بل جاء من مصادر أخرى يشغلها أمر الثقافة العربية بوجه عام » (ص ٧) . ثم يتطوع بالحكم على ما أنجزه من دراسة بأنها « **قادرة على وصف كل النماذج الإيقاعية فى العربية ، وتفسير**

خصائصها وإمكاناتها بدرجة من الانسجام والبساطة لا يملكها نظام الخليل . وفى هذا تسويغ كاف لتبنى النظام المقترح ،واتخاذه بديلا جذريا لعروض الخليل ، والعروض التقليدى بوجه عام »(ص ٧٨) . ولا غرابة عنده فى ذلك ؛ فنهجه ــ كما تصفه عبارته ــ « ذو طاقات غنية »(ص ١١٦) ، وهو « بعيد التناسق »(ص ٧) ، كما أنه نتاج لمغامرة « وصلت حدا من القدرة على الكشف والجلاء ، منحها طبيعة الاكتناه العلمى المشروع »(ص ٧) . أما رفضه لنظام الخليل فهو « فعل خلق وحيوية » ، و« فعل طموح إلى استشراف أبعاد لما تستشرف » . (ص ٢٢٩) .

والكاتب فى نشوة الإعجاب بما أتى ، والثقة الركينة بالنفس ، لا يقنع بما أثبته لنظامه من قدرة على تفسير ما كان وما هو كائن وما سوف يكون من أمر البنية الإيقاعية فى الشعر العربى ، بل يجاوز ذلك كله إلى أن يثبت لهذا النظام قدرة على تفسير بنية العقل العربى (!!!) . وهو فى هذا يتوصل إلى أخطر النتائج من أهون المقدمات .

يعطى الكاتب لكل من النواتين الإيقاعيتين قيمة عددية هى (٣) ، ثم إذا هو يربط ما بين التثليث فى النواة الإيقاعية والتثليث فى الفعل العربى فلا يرى من المبالغة فى شىء « أن نرى فى هذه الحقيقة معادلا للتشكل الأساسى فى اللغة العربية ذاتها ، وهو الفعل الثلاثى » . ثم يصل من ذلك إلى ما يسميه « حقيقة جذرية فى بنية العقل الفاعل فى الثقافة العربية ؛ وهى اتخاذه الوحدات الثلاث أساسا لصناعته للغة والإيقاع » ؛ ثم إنه يصعد فى الترقى درجة أخرى حين يتساءل موحيا بالجواب : « من يدرى ؟ قد يصدق هذا على أشياء العالم ورؤية العربى لها »(ص ٧٤) .

وفى مسألة أخرى يذهب الكاتب إلى أن تطوير الشكل الرباعى فى الأوزان العربية بتكرار وحدتين جذريتين له « معادلة فى الشكل الرباعى للفعل فى العربية » ، وهى ــ فى رأيه ــ « ظاهرة تشعر بأن المعطيات الثقافية كلها انعكاس مباشر للبنية الداخلية للعقل الفاعل المعبر »(ص ٩٠) . فهل يمكن أن توصل تلكم المقدمات إلى هذه النتائج ؟ أما ذروة الطموح والثقة فتتجلى عنده فيما يسميه بالنموذج الرياضى المركب ، الذى يقترحه ويرى فيه أنه« يمتلك قدرة كونية على التطبيق »(ص ١٤٤) حتى ليمكن ــ فى رأيه ــ « الكشف من خلال النموذج الرياضى للإيقاع وعلم الإيقاع المقارن عما يرتبط ببنية العقل البشرى وعقل المجموعة البشرية الخاصة المحددة »(ص ١٣٢) .

وبسبب من إيمان الكاتب بقدرة نظامه على تفسير بنية الإيقاع فى الشعر العربى ، بل بنية العقل العربى ، بل بنية العقل البشرى ، اكتست عبارته مسحة من الحزن النبيل الجليل كحزن الأنبياء ، وهو يكاد يبخع نفسه على آثارنا إن لم نؤمن بهذا الحديث أسفا ، فيقول : « النظام الجديد هنا يشير إلى المستقبل مرة ثانية إشارة أكبر قدرة على تفجير الطاقات ، وعلى إطلاق القوى المبدعة فى الذات لتخلق صورة العالم وصورة الإيقاع الذى تجده قادرا على بلورة أعماقها ، وإيصال وجودها . أيطفى الحزن مرة أخرى ويرفض العقل العربى بتياره الرسمى تقبل الإشارة الجديدة ؟ »(ص ٩٥) .

على أن ثمة ظاهرة تستيقظ النظر كلما أوغل القارىء فى ألفاف الكتاب وتضاعيفه حتى يشارف خواتيمه ، حيث تبدأ نغمة خافتة من التواضع ما تزال ــ إذا جعلت تستسمعها ــ تعلو وتعلو حتى تكاد أصداؤها تملأ الآذان فتحجب وراءها مزامير الزهو والعُجْب فيما سلف . ولأمر ما ينهى الكاتب بحثه بقوله : « إن الحاجة إلى الدراسة المتقصية والتحليل المتعمق الهادىء للبنية الإيقاعية للشعر العربى »(قلت : لاحظ أن هذا هو عنوان بحثه) « ما تزال »(قلت : أى بعد فراغه من بحثه)« ماسة ملحة »(ص ٥٣٤) . ثم هو يقرر رأيه الأخير فى بديله المقترح فيقول : « بوضوح ، إذن ، لا ينفى البديل المقترح هنا طرقا أخرى قد تنبع فى المستقبل ، ويلزم محاكمتها على أساس منجزاتها ، لا على أساس بقائها ضمن المعطيات التراثية ، أو خروجها عن هذه المعطيات »(ص ٥٣١) . أما خاتمة الكتاب فهى ذروة من التواضع وخفض الجناح لا تطال ، قال الكاتب : « وإذ يختتم البحث الآن ، يؤكد من جديد منطلقا أساسيا فيه : هو أنه لا يدعى لنفسه تقديم قوانين أو نتائج نهائية التشكل ، بل يطمح إلى إثارة التساؤل من جديد ؛ إلى اكتناه آفاق طرية تفتح مدى الرؤية الباحثة . . فإن يكن البحث قد حقق بعضا مما طمح إليه فقد اكتسب لنفسه مبرر وجود ، وإن يكن أخفق فلعل هامزا آخرا ، أو محاولة قادمة ، أن يفلحا »(ص ٥٣٥) .

هكذا اختلفت البدايات روحا ونصا عن الخواتيم . أما العلة الظاهرة لهذا الاختلاف فيمكن التماسها فى البحث المشبع اللؤب الذى قام به الكاتب لإثبات صحة فروضه . فكلما ازداد الباحث لموضوع بحثه درسا وتمحيصا ظهرت له مواطن الخلل والقصور فى فرضيته ، وألجىء إلجاء إلى إرجاء البحث فى أمور جوهرية لا يستقيم الفرض إلا بحسمها ، كانت تبدو له من الظهور بحيث لا تحتاج مزيد بحث ، واستغلقت أعواص المسائل ، وشُمِّسَ منها ما كان يبدو مطواعا ذلولا . ذلكم كانت الخواتيم المتواضعة تعديلا لبدايات الطموح ، بل أكاد أقول عدولا عنها ، وتوارت الأحكام القطعية ، والإطراء للنفس . وحبذا لو كانت البدايات من جنس الخواتيم ، إذن لكان للكاتب فضل المغامرة ، وفضيلة التواضع .

أما قصة الكشف ،والحدس المفاجىء «بالفجوة القائمة بين الصورة المعقدة لإيقاع الشعر العربى التى يقدمها التراث النقدى وأبعاد الواقع الشعرى بحيويته وغناه وتنوعه » فلا أكاد أجد لها مسوغا ، إذ إن هذه المسائل كلها داخلة فى باب العلم العام ، ومتداولة فى أسفار العلماء السابقين للكاتب من أمثال مندور وأنيس وعياد والنويهى وغيرهم ، وعدم العلم بها لا يجوز فى حق باحث متمكن سليم الأدوات مثل أبو ديب . وآية ذلك أن الكاتب يثبت علمه بهذا الأمر ، ويعترف بأنه فيه مسبوق فى نص قطعى الدلالة إذ يقول : « دراسة الشعر العربى فى العروض التقليدى وفى أبحاث المعاصرين ، لم تتجاوز محاولة تحليل التركيب الوزنى له ، إلا فى عدد قليل جدا من الاستشرافات النقدية . ويبدو هنا بوضوح أن ثمة تمييزا يطرح بين التركيب الوزنى للشعر وبين الحيوية الإيقاعية فيه . والتمييز ليس خاصا بهذا البحث ؛ فقد سبق إلى الدعوة إليه عدد من الباحثين »(ص ٢٣٠) . وإذن فلا مكان هنا للقول بالحدس المفاجىء ، بل إن الجذور العميقة لأفراد ما سماه الباحث بالنواتين الإيقاعيتين (فا) و(علن) تمتد أعراقها بأوثق النسب إلى الرواية

الواردة عن الخليل من أن « أصل العروض سماعه لشيخ يعلم صبيه ما سماه « التنعيم » منشدا ما يلي :

نـعـم لا نـعـم لا لا نـعـم لا نـعـم لا لا
نـعـم لا نـعـم لالا نـعـم لا نـعـم لا لا

فهل ذلك شيء آخر مخالف للصورة :

علن فا علن فا فا علن فا علن علن ....؟!

هذا ، وقد أورد الكاتب هذه الرواية عن الخليل في حاشية من حواشي الكتاب ، ولكن في موضع متأخر جدا (ح ١٠ ص ٥٢٦) ، وحريّ بها أن تكون هي وأمثالها شرارة الحدس المفاجىء إن كان حدس .

٢ - سباب المخالفين :

أما الملحظ الثاني على أبو ديب في كتابه المذكور فمذهبه في معاملة الرأي المخالف . وأول ما يبده القارىء هنا إدانة الكاتب لما يسميه « جو **التخطيط الفكري**الذي يسود الثقافة العربية المعاصرة » (ص ٢٩٠) ، « **حيث تطغى روح من الاستخفاف ، والمحاكمة المتسرعة الفجة ، والتقاعس عن العمق والدأب** »(ص ١٤) . وهو يدين « **تحجر الرؤيا العربية للعالم** »(قلت : لعله يعني « الرؤية » ؛ فالرؤية تكون علمية وبصرية ، أما الرؤيا فلا تكون إلا منامية) (ص ٩٤) ، « **والوضع المتخبط للثقافة العربية ، وبخاصة فقدان الأمانة الفكرية والمنهجية العلمية**في كثير مما يكتب اليوم » (ص ٢٦٣) ، مقررا أن**شطط العقل العربي الحديث**يجب أحيانا أن يقاوم بدرجة معقولة من الصرامة » (ص ١٧٠) .

ولا ريب أن من حق الناس في ساحة العلم أن يختلفوا ، ومن حق بعضهم أن يخطىء بعضا إذا ملك الدليل . لذلك لم يكن على الكاتب تثريب في تفنيد آراء من يخالف ، واستظهار معايبها ، ونقض الأسس التي قامت عليها . أما الذي لا يحق له بحال فهو تلك الحدة الظاهرة في معاملة من يخالفهم الرأي ، وتجاوزه مناقشة الرأي وتخطئته ونقضه إلى النيل من صاحبه بما يوشك في كثير من الأحيان أن يدخل في صريح السباب . ولم ينج من قذائفه البعيدة المدى أحد ممن أورد لهم آراءهم في معرض الخلاف ؛ فكذلكم كان شأنه مع نازك الملائكة ومحمد طارق الكاتب ، وإبراهيم أنيس ، والعروضيين التقليديين وعلى رأسهم إمامهم الخليل ، الذي لم يسلم عمله من الوصف بالعبثية تارة ، وبالعبث المطلق تارة أخرى (ص ٦٩) . أما العالم الألماني فايل فقد حظي من شتائمه بأوفر نصيب ، واستحوذ من النعوت والأوصاف على ما لو صح بعضه في حقه لما وجب أن يعد من بني آدم العقلاء . ولابد لإيضاح ذلكم من ضرب المثل .

لقد وصمت نظرة نازك الملائكة إلى التنوع الإيقاعي بأنها « **مرضية** » ،وأن رؤيتها كرؤية العروضيين « **في عصور التحجر الفكري** »(ح ٣٠ ص ١٠١) ، كما وصم عملها « **بالتسرع واللامبالاة** » ،وبلوغه « **ذروة من العبث** »(ص ١٦٩) . ووصفت هي« بالتعنت » ، وبأنها « **تعاني من غياب مطلق لأبسط ما ينبغي أن يتصف به الباحث الجاد** »(ص ١٦٨) ، و« **بالجهل لأشياء بسيطة في العروض العربي** »(ص ١٦٩) . ويصف الكاتب بحث نازك الملائكة بأنه« **يصل إلى درجة من الاعتباطية يفقدها حقيقة الباحث الجاد** »(ص ١٧٠) ، ويؤكد « **جوفانية ادعائها** »(ص ١٧١) ، وأن في **قولها هذا درجة من الجهل تبرر الشك في عملها كله ،وفي صحة معرفتها بالحقائق** .. » (ص ١٩١) ، مقررا أنها بلغت« **ذروة من الغرور قل أن وصلها عربي** »(ص ١٧٢) . وحسبُ القارىء أن يقرأ هذه الأسطر التي كتبها أبو ديب في حق نازك الملائكة «**حين تتصور الشعر العربي محدد الأبعاد تمارس الانتظام جامدا على صورة واحدة**لكل تشكل إيقاعي . ونراه من خلال سطح عمل الخليل ، كما تفعل نازك الملائكة ؛ فنحن لا نجلو حقيقة هذا الشعر ، **بل نجلو حقيقة قصورنا وكسلنا المتجذر** . هل عادت نازك الملائكة أولا إلى أمثلة الخليل تكتنه ما تكشف من أبعاد قبل أن تحكم بتزق أن عروض الخليل هو العروض الوحيد لشعرنا ..»(ص ٥١٢) .

ومرورا بدراسات**أنصار الكم**التي وصفها الباحث « **بالقصور الفادح** »(ص ٢١٥) ، ومحاولة**أنيس**التي وصفت بأنها « **تعاني من غياب مؤسف للدقة العلمية** »(ص ٤٣٧) ،**ومحمد طارق الكاتب**الذي « **يبلغ ذروة تخبطه** »في بعض المواطن (ص١٧) ــ نأتي إلى**فايل**الذي هو موضوع هذا البحث . وما أدراك ما شأنه مع أبو ديب .

يفتح أبو ديب النار على فايل منذ بدايات عمله فيقول مستعرضا جهود سابقيه : « ولن أتعرض في هذا النقد إلى مقالة فايل عن العروض في الطبعة القديمة من (د. م .أ) لسببين : الأول هو أن فايل نفسه لا يشير إليها ، ويوحي بذلك أنه لا يتبنى الآراء التي عبر عنها في ١٩١٣ ؛ والثاني هو أن**المقالة من السطحية والسذاجة بحيث إنني لا أجد مبررا لتخصيص الوقت والمساحة الطباعية لاستعراضها** .إلا أن من الشيق أن يشار إلى النقطة التالية . لعل **فايل في مقالته القديمة روح من التعالي الفكري والغرور عجيبة** ،وهجومه فيها على الخليل يدهش الباحث الجاد . ورغم أن فايل أدرك بعد سبع وأربعين سنة أن ما قاله في مقالته تلك لا قيمة كبيرة له ، ورغم**اكتشافه المدعي**لروح عمل الخليل فإن الروح التي تسود دراسته لم تتغير . في مقالته الجديدة من**التعالي الفكري والثقة بالنفس والصلابة في الآراء**ما يضاهي ما في مقالته القديمة . ومن المؤسف أنه لم يفد من اكتشافه**لضحالة آرائه السابقة**فيخفف من غلوائه في تأكيد صحة آرائه الجديدة صحة مطلقة » (ص ٢٥) .

ولا يدع الكاتب طريقا للنيل من فايل تصريحا أو تلميحا أو تهكما . ولنقرأ للكاتب الأمثلة الآتية :

ــ « **ولا يقول مثل هذا إلا باحث تعجم عليه روعة الإيقاع** .. »(ص ٤٢٨) .
ــ « ... **يجسد ذروة من العجمة في تحسس روح اللغة وحركية نغمها تثير الشك حول حقه في الحكم على إيقاعات الشعر في هذه اللغة** »(ص ٤٢٩) .
ــ « **إن عمله غير ذي قيمة**في دراسة نماذج النبر »(ص ٤٢٣) .
ــ « ... **ادعاء فارغ من أي دلالة** » . (ص ٤٢٣) .
ــ « **وهنا يبرز عجزه** »(ص ٤٢٣) .
ــ « **هذا عبث تجاوز عبث العروضيين** »(ص ٤٢٤) .

ــ « ليس التوهم للتحولات الشبحية مقصورا على العروض وإنما هو مقدرة باهرة يتمتع بها فايل »(ص ٣٨٥) .
ــ « ولا يعرف شيئا من الشعر العربي إلا ما قرأه في دائرة المعارف الإسلامية ، وهو سطحي ثانوي القيمة . . »(ص ١٥٢) .
ــ « إن فايل لا يوفر لعمله واحدا من أبسط شروط البحث : المعلومات الصحيحة التي يمكن أن يتخذها نقطة انطلاق »(ص ٤٠٢) .
ــ « لكن الأخطاء التي تملأ عمل فايل في سياق دراسته لعروض الخليل أعمق كشفا لقصوره وتسرعه »(ص ٤٠٣) .
ــ « إنه يقع في مغالطات عجيبة »(ص ٤٠٩) .
ــ « ولعل هذه المفارقة أن تكون نتيجة التسرع وغياب الحرص والثقة ، إلا أنها يمكن أن تخفى قصدا للتضليل وطمس الحقائق »(ص ٤٠٧) .
ــ « ويدعي فايل بتسرع مذهل »(ص ٤١١) .
ــ « وتسرع فايل . . شيء مؤسف لا يتوقع من باحث متعمق »(ص ٤٠٩) .
ــ « يبدو أن خطأ فايل الباهر يعود من جديد . . »(ص ٤١١) .
ــ « لكن فايل سرعان ما يتابع مناقضا نفسه . . »(٤١٣) .
ــ « لكن فايل لم يتم هذا الحدس بالتحليل الهادىء المتقصي ، بل أرخى له العنان فجاء هشا ، جزئيا » (ص ٤٠١) .
ــ « يبرز ضعف مقدرة فايل على التحليل النظري وتركيب النماذج » (ص ٤١٣) .
ــ « و الخطأ فوري الوضوح هنا » (ص ٤٢١) .
ــ « ويقع فايل هنا في مأزق لم يدرك أبعاده » (ص ٤٠١) .
ــ إن امتحان ما يقوله يظهر تهافته وقيامه على تهويل صرف لا أساس له من الصحة ، كما سيظهر فورا » (ص ٤١٤) .
ــ « هنا يتسرع فايل في وصف هذه البحور باعتباطية غريبة ودون دقة علمية » (ص ٤١٧) .
ــ « أثمة قدر أكبر من اللامبالاة والعنجهية » (ص ٢٧) .

ذلكم قليل من كثير مما أصاب فايل على يد أبو ديب ، مما لو صح بعضه ـ كما ذكرت ـ لأخرج الرجل من دائرة العقلاء ، ولأصبح عده من أهل العلم ، وإسناد دائرة المعارف الإسلامية إليه كتابة مقالها عن العروض أمرا عجبا .

وعندي أن مثل هذه الحملة الزبون على رجل كل ذنبه أنه اجتهد في مسألة من مسائل العلم هي في حاجة ـ لابد ـ إلى تفسير ؛ إذ هو على أسوأ الفروض مجتهد مخطىء . والخطأ العلمي ـ مهما يكن ـ لا يستحق أن يكون مسوغا للذبح والسلخ والمُثلة . ونحن ـ في بحثنا عن تفسير ـ يستيقظ نظرَنا هاجس يراود الكاتب ويلازمه كلما أتى على ذكر فايل . وذلكم الهاجس الدائم هو محاولته اللدوب لإقناع نفسه وقارئه برفض عمل فايل واطراحه وتجاهله ، حتى يصفو له الجو ، ويستقر قصب السبق بين يديه عنوة وغصبا . تأمل ما وراء السطور في قول الكاتب :

ــ « من هنا ، يمكن لهذا الكاتب (يعني نفسه) أن يتجاهل عمل فايل دون أن يشكل ذلك قصورا منهجيا ، أو يؤدي إلى وجود ثغرة في النظام الجديد الذي يقترحه » (ص ٤٠١) .

ــ « هل تكفي الحقيقة البسيطة السابقة لإظهار خطأ تفسير فايل ، أم أن ثمة حاجة إلى تفصيل أعمق ؟ وليس في ذهن هذا الكاتب (يعني نفسه أيضا) من شك في أن ما قيل يكفي . لكنه مع ذلك يود تتبع عمل فايل خطوة أخرى . . » (ص ٤٠٦ - ٤٠٧) .
ــ « في هذا ما يسمح بالتشكيك بجدية عمل فايل لا بدقته فقط » (ص ٤٠٩) .
ــ « وهذا السؤال ، كما قيل ، يجلو جوفائية عمل فايل المطلقة » (ص ٤٠٧) .
ــ « وتبرز عبثية عمل فايل بجلاء » (ص ٤٢٤) .
ــ « ندرك عبثية ما يفترضه تفسير فايل ، وندرك كذلك عبثية التفسير نفسه » (ص ٤٢٥) .

لكن ، لماذا هذا الإصرار اللدوب على ضرورة تجاهل عمل فايل والتشكيك في جديته ووصمه « بالعبثية والجوفائية المطلقة » ؟ فيما يلي من كلام أبو ديب تفسير لهذا الإصرار ، فيقول : « ولما كانت فرضية فايل في طبيعة النبر في الشعر العربي وفي نظام الخليل أكثر هذه الفرضيات السابقة شمولا وشهرة فقد حللت بتقص ورفضت رفضا نهائيا » (ص ٥٣٣) .

ويدفعنا هذا التقرير من أبو ديب إلى طرح السؤال التالي : وإذن ، فما حقيقة الخلاف بين الفرضيتين : أهو خلاف مباينة ومفاصلة ؟ أم أنهما اجتهادان يقومان على أسس واحدة وإن اختلفا في دقائق وتفصيلات ؟ عن هذا يجيبنا أبو ديب نفسه بقوله : « لا شك أن الخليل اعتمد في إتمامه للبحور على أسس نظرية معينة ، وأن عمله لم يكن اعتباطيا عفوياً . فإذا قدرنا على اكتشاف هذه الأسس قدرنا على إلقاء ضوء كاشف على طبيعة عمله كله » (ص ٤٦٥) .

وتكاد هذه الكلمات تكون ترجمة أمينة لقول فايل :

" Surely as renowned a philologist as Al – Khalīl, whose fundamental achivements as a phonetician, grammarian and lexicographer are recognised even today, did not construct the five circles and the complicated metric system connected with them just for fun " (p. 674) .

هذه نقطة اتفاق أولى . ولا يمكن أن يحتازها أبو ديب لنفسه ؛ ضرورة إن فايل هو السابق لا محالة . أما تحرير جوهر الخلاف بين أبو ديب وفايل فتتولاه عبارة أبو ديب نفسه بالبيان . قال أبو ديب : **ثمة حقيقة يجب أن تؤكد : هي أن التفسير الذي يطرحه هذا البحث (يعني بحثه هو) لا ينكر احتمال أن يكون الخليل أدرك وجود النبر في الشعر العربي** » (ص ٤٦٢) . قلت : وهذا الذي لا يعد محل إنكار عند أبو ديب هو جوهر فرضية فايل . وفايل هذا هو السابق إليها لا محالة . وكل قائل بتفسير نظام الخليل على أساس من القول بالنبر ـ بما فيهم أبو ديب نفسه ـ تبع لفايل . وإذن فما الذي ينكره أبو ديب من فايل ؟ يجيب الكاتب بأنه إنما « **ينكر أن تكون مواقع النبر التي ميزها هي المواقع التي حددها فايل . وينكر أن يكون الخليل ربط** ربطاً مطلقا بين الأوتاد وبين النبر . ويمكن قبول افتراض إدراك الخليل للنبر ومواقعه دون أن يعني ذلك أن هذه المواقع هي الأوتاد » (ص ٤٦٢) .

تلكم هى عبارة أبو ديب عن تحرير الخلاف بينه وبين فايل . ويتضح منها أن الخلاف هو على تحديد مواقع النبر لا على جوهر الفرض الذى ذهب فايل بفضل السبق إليه . ومن ثم ينبغى أن نتحوط فى قبول ما يعلنه أبو ديب ـ بلهجة ساخرة أحيانا ـ من رفض لفرض فايل ، وذلك من مثل قوله : « **إن قبول هذه الفرضية لا يمكن تبريره . إنما هو تماما قبول المؤمن لوجود الجن والملائكة (!!) صدق أو لا تصدق . وكاتب هذا البحث (يعنى نفسه) لا يدعى لنفسه موهبة السذاجة المدهشة التى تمنحه القدرة على قبول هذه الفرضية** » (ص ٤٧٤) . ومرد التحوط هو أن أبو ديب لم يرفض فرضية فايل قولا واحدا ، ولم يطرحها جملة ، بل انتقى منها فأخذ وترك . ترى هل يستحق هذا القدر من الخلاف بينهما أن يعمد اللاحق إلى السابق بتطفيف الكيل وإخسار الميزان على ما سبق بيانه ؟ ثم ألا يحمل ذلك كله على التماس العلة المستكنة وراء اللهجة اللاذعة الحادة فى نقد أبو ديب لعمل فايل ؟ بلى ، والمرء يكون أشد التماسا للعلة ، وطلبا للمسوغ حين يعلم أن أبو ديب قد أقام نقده هذا على بعض الحق وكثير من المغالطة والتحريف ، مع ما هو معروف من فقهه بالإنجليزية ، وهى اللغة التى كتبت بها مقالة فايل ، ومن إحاطته بموضوع بحثه . وسيأتى بيان ذلك مفصلا فيما يلى من حديث . وهذا كله يقطع بأن التحريف والمغالطة كانا منه على علم ، أو كما يقال بلغة العصر ، كانا بسبق إصرار وترصد .

وإذن فما تكون العلة ؟! يبدو لنا أن أبو ديب ، وهو المتمرس بأصول اللعبة الجدلية وقواعدها ، قد كشف لنا عن العلة فى موقف مشابه ، وذلك حين أدان فايل بما نسبه إليه من **تحامله على التراث العربى وإصراره على تأكيد عقمه وقلة أهميته** » (قلت : تماما كما يتحامل أبو ديب على فايل ويصر على تأكيد عقم فرضه وقلة أهميته) . إنه هنا يورد تعليقا يصوغه على هيئة تساؤل مقطوع ، ويضعه بين قوسين معترضين فيقول : « **أهى محاولة منه (يعنى من فايل) لتأكيد أهمية عمله الشخصى أم . . . ؟** » .

وإننا لنطرح من جانبنا التساؤل نفسه على أبو ديب فى إصراره على ضرورة تجاهل عمل فايل كليه فنقول : أهى محاولة منه لتأكيد أهمية عمله الشخصى أم . . ؟

نرجو من صميم القلب ألا يكون الجواب : نعم ؛ فما نحسب أن باحثا مثل أبو ديب كان بحاجة إلى شىء من هذا القبيل .

٣ ــ غسيل المخ :

قلنا إن كتاب أبو ديب هو أقرب ما يكون فى طبيعته إلى المرافعة القضائية أو الدعاية منه إلى البحث العلمى المادىء ، على الرغم من دعوته فى غير موضع إلى وجوب التحلى بالهدوء والأناة وعدم التسرع (انظر ص ٤٠٣ ، ٤٠٧ ، ٤١١ ، ٤١٣ ، ٤١٧) . وتتجلى هذه الخاصية واضحة فى اعتماد الباحث على ما يمكن أن يسمى **بغسيل المخ** وسيلة لإثبات نظريته والتمكين لها فى عقل القارىء . إنه يريد أن يحمل قارئه منذ السطور الأولى فى الكتاب ، وقبل أن يقدم له دليلا ــ أو ما يشبه الدليل ــ على أن يتقبل ما سيسوقه إليه على أنه « **مغامرة تغيير للتصور الجذرى للبنية الإيقاعية للشعر ، ومغامرة فصل حاد بين الواقع الشعرى الفعلى وبين الصورة التى أبرز فيها هذا الواقع** » (ص ٧) ، بل إن هذه المغامرة « **وصلت حدا من القدرة على الكشف والجلاء منحها طبيعة الاكتناه العلمى المشروع** » ، وأن « **وصف المكونات الإيقاعية قد اكتمل وبلورت تفاعلاتها فى نظام بعيد التناسق** » .

(كل أولئكم فى الصفحة الأولى من المقدمة فى ص ٧ من الكتاب) وإذن ، فعلى القارىء أن يشحن ذهنه بهذه المسلمات قبل أن يقرأ حرفا واحدا من حروف الكتاب . وإذا بدا له غير ذلك فليتهم نفسه قبل أم يتهم ما يقرأ .

والكاتب يتبع الأسلوب نفسه فى مناقشته لنظرية فايل ، ونقده إياها ؛ فهو يعجل له المذمة منذ الصفحات الأولى فى الكتاب ، ثم لا يفتأ يهمزه ، ويلمزه ويغمزه فى ألفاف الكتاب وتضاعيفه لأدنى ملابسة ولغير ملابسة ، فرماه بالعنجهية واللامبالاة والسذاجة والسطحية والقصور والتسرع ، إلى آخر هذه القائمة ، حتى إنه لم يكد يترك عيبا ولا نقيصة خلقية وعلمية إلا جعل للرجل نصيبا منها . كل أولئكم يبدأ به الكاتب منذ الصفحة الرابعة والعشرين ، ثم ينتشر فى الكتاب كله . ثم إذا هو يؤخر عرضه ونقده المباشر والتفصيلى لنظرية فايل فلا يشرع فيه إلا مع بداية المئة الخامسة من صفحات الكتاب . هكذا أخر الكاتب ما هو واجب التقديم ، حتى يقبل القارىء على قراءة هذا الجانب المخصص لنقد نظرية فايل بعد أن تكون نفسه قد استيقنت أن فايل هذا كان إبليس العروض العربى ، ومصدر كل ما أصابه من شرور . بل إن الكاتب لم يقنع بالطعن على الرجل والنيل منه على امتداد مئات من الصفحات ، فاتبع الأسلوب نفسه فى الجانب الذى أمحضه لعرض نظرية فايل ونقضها ؛ إذ قدم لنقده هذا بمقدمة من جنس ما سلف ، تشبه نشيد الكورس فى المآسى اليونانية قبل رفع الستار ؛ قال أبوديب : « **إن عمل فايل سيناقش هنا لدوافع عدة ، أهمها أنه يدعى لنفسه القدرة على فهم خصائص الإيقاع فى الشعر العربى بفهم نظام الخليل . . وهذه هى أولى المفارقات فى عمل فايل ؛ فهو يبدأ من مقدمة معينة ، ثم يصل إلى نتائج خاصة ، موحيا بأن المقدمة تقود إلى هذه النتائج ، وأن نتائجه تعميمات ذاتية قاصرة ، تقوم على مغالطات وقفزات مفاجئة من فكرة إلى فكرة ، دون أن يكون بينهما رابط سليم . وقبل أن تجلى هذه الخصيصة لعمله سنورد بالتفصيل نقاطا مهمة تظهر أن عمله قاصر من زاوية أخرى أكثر خطورة ، هى زاوية الدقة العلمية التاريخية** » (ص ٤٠١ ـ ٤٠٢) .

هكذا يكون على القارىء أن يأخذ جميع ما سوف يورد من ملاحظ نقدية مأخذ الحقائق المفروغ من صحتها ، خضوعا لتأثير الاستهواء وغسيل المخ ، دون أن يستبين حقيقتها ، ويمتحن درجة صدقها وسلامتها ؛ وهو ما يحاول أن يتمرد عليه بحثنا هذا ، وفاء للحقيقة وأداء للأمانة .

ثمة معيار يبدو لنا صادقا ودقيقا لإثبات اعتماد الكاتب على هذه الوسيلة الدعائية فى نقده لفايل بخاصة ، وفى عرضه لنظرته بوجه عام ؛ إذ تتجلى هذه الظاهرة واضحة مستعلنة فى هندسة الكتاب ومعماره ، مما يدخل الضيم على رصانته المنهجية . ذلك أنه من الطبعى والمألوف أن يحيل كاتب فى أثناء عرضه لبعض المسائل إلى مواضع أخرى من كتابه ، حيث يجد القارىء مزيدا من الشرح والتفسير لغامض ، أو تفصيلا لمجمل ، أو تقييدا لمطلق . بيد أن الذى

ليس طبيعيا ولا مألوفا أن تكون جميع الإحالات التى هى من هذا الصنف فى الكتاب هى إلى ما يأتى ، لا إلى ما سلف ، من فصول الكتاب . كذلكم يصبح القارىء مقسم الفكر ، موزع العقل ، بين ما يراد أن يُحمل على قبوله من نتائج عاجلة ، ومقدمات آجلة لمّا يتح له الإحاطة والتسليم بها . بذا يكون منطوق الحكم مقدما على حيثياته ومنقطعا عنها . وإذعان القارىء للحكم هنا مطلوب ؛ ثقة منه فى وعد الكاتب الآجل بأن كل شىء سوف يكون على ما يرام فيها بعد ، وأن هذه الأحكام ، وإن سبقت الآن دون دليل ، فإن فيها يلى من فصول الكتاب شفاء للغليل . وها نحن أولاء نسوق أمثلة لهذه الظاهرة لم نقصد فيها لحصر ، لكنها ذات دلالة قطعية على صدق دعوانا :

- فى ص ١٠٨ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٣٣٥
- فى ص ١١٥ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٣٣٨
- فى ص ١١٦ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٤٨٦
- فى ص ١١٨ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٤٥٣ وما بعدها
- فى ص ١١٩ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٣٤١ وما بعدها
- فى ص ١٣٢ إحالة إلى ما سيرد فى ص ١٩٥ – ١٩٨
- فى ص ٢١٥ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٣٦٣
- فى ص ٢٢٣ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٣٠٣ – ٣٢٠
- فى ص ٣٧٤ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٤٠١
- فى ص ٣٨٦ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٤٣٢ – ٤٣٣ . . . هكذا وهلم جرا .

ثم إن ثمة مظهرا آخر يتجلى فيه هذا المنحى بأجلى صورة . فالكاتب يقيم كتابه كله على أساسين أحدهما القول بفرضية النبر . وهو يدافع عن هذه الفرضية دفاعا حارا منذ الصفحات الأولى لكتابه ، مؤكدا أنها مفتاح خزائن الأسرار فى إيقاع الشعر العربى ، ماضيا وحاضرا ومستقبلا ، وينفق فى ذلك مئات الصفحات . ثم إذا هو يَفْجأ القارىء - بل أكاد أقول - يفجعه - بطرح الأسئلة الأساسية المتعلقة بهذه الفرضية فى بدايات المئة الرابعة من صفحات كتابه ، حتى لكأنه قد اذكر هذه الأسئلة بعد أمّة فيقول أبوديب (٣٠٣-٣٠٤) : « ثمة سؤال أساسى : كيف تتحدد مواقع النبر فى الشعر ، خصوصا النبر الذى لا تفرضه اللغة ذاتها ؟ » ، ثم يقول من بعد (ص ٣٠٤) : « ثمة سؤال أساسى آخر : هل نخلق نموذج النبر الشعرى ؟ أى هل يوفر النبر القالبى - تفريقا له من النبر اللغوى المفروض فرضا - بحرية مطلقة أم أن توفيره يتحدد بطبيعة المقاطع الصوتية وخصائصها الكمية » . هذان السؤالان الأساسيان يطرحهما الكاتب كما ذكرنا فى بدايات المئة الرابعة من الصفحات ، مع أن إقامة الدليل على صدق فرضية النبر ، وتحليل الإيقاع الشعرى على أساس من نماذجه المفترضة ، لا يصح ولا يجوز إلا بعد تقديم إجابة علمية دقيقة مقنعة عن هذين السؤالين اللذين وصفتهما عبارة الكاتب بأنهما أساسيان . فكيف يمكن التسليم بصحة النظام الجديد واتخاذه بديلا جذريا لعروض الخليل تسليما لا يقوم على أساس ؟ بل إن القضية تصبح خاسرة بالكلية حين يطالعنا الكاتب فى هذا الموضع المتأخر (ص ٣٢٧ - ٣٢٨) بإقرار صريح منه باستحالة العثور على جوابات قاطعة لمثل هذه المسائل ، فيقول : « من المستحيل فى هذه المرحلة (قلت : تأمل قوله : « فى هذه المرحلة » أى فى ص ٣٢٧ من الكتاب) إعطاء أجوبة نهائية للأسئلة الكثيرة التى تفرض نفسها على الباحث . لكن ثمة انطباعا أوليا (قلت : تأمل قوله : « انطباعا أوليا ») قد تكون له طبيعة الحكم السليم ، هو أن عروض الشعر العربى حتى ضمن نظام الخليل لا يستند أى أهمية لاختلاف كم المقاطع الطويلة . . . » . إن الكاتب ليطرح فى ص ٣٢٧ ما يسميه هو بعبارته « سؤالا جذريا » ، هو : « ما هى العلاقة بين الكم والنبر فى إيقاع الشعر العربى ؟» ثم يقرر أن « العلاقة من التعقيد بحيث يستحيل ، فى هذه المرحلة من فهمنا للنبر (قلت : تأمل مرة أخرى قوله : « يستحيل » وقوله : « فى هذه المرحلة من فهمنا للنبر ») أن تحدد بدرجة عالية من الثقة والدقة » . قلت : فمتى إذن يكون ذلك ممكنا وقد أوشك الكتاب على نهايته ؟ وفيم كنا من قبل على امتداد مئات ثلاث من الصفحات ؟) .

هكذا بدأت أحكام الكاتب وتحليلاته وآراؤه طموحة واثقة حاسمة ، وها هى ذى تنتهى على ما هى عليه من التردد والتواضع والتطامن ، ولكن بعد أن يحصل للقارىء ما أريد به من غسيل مخه ، وحمله على الإذعان للبديل الجديد قبل أن يقام على صحته دليل أو برهان .

٤ ـ تحريف الكلم :

أما تحريف الكلم من بعد مواضعه فى الحجاج العلمى فحسبك به من جناية على الحقيقة يقشعر لهولها العقل . ولقد كان لهذا الأمر نصيب من كلام أبو ديب فيما طعن به على فايل . وفيما يأتى أمثلة ثلاثة نوردها تدليلا على صواب ما ندعيه .

(١) حول نسبة البحور الستة عشر كلها إلى الخليل :

قال أبو ديب :

« ينسب فايل البحور الستة عشر كلها إلى الخليل ، وهذا خطأ واضح ؛ فالمتدارك ليس بحرا خليليا ، وإن كان فى دائرة المتقارب بحر له التركيب نفسه ، سماه الخليل مهملا . وقد يبدو هذا النقد جزئيا قليل الأهمية ، لكن تحليل هذه النقطة بدقة تكفى فى رأى هذا الكاتب (يعنى نفسه) لرفض عمل فايل كله ، واعتباره محاولة مطلقة الإخفاق » (ص ٤٠٣) .

وأول ما ينبغى إيراده على قول أبى ديب أنه لم يذكر من نصوص فايل ما يؤيد هذه الدعوى . ولقد جهدت جهدى لأستخرج من مقالة فايل ما يؤيد زعمه فلم أظفر بطائل ، بل وجدت الرجل يقول قولا يحسن إيراده بنصه الإنجليزى :

“ His theory was supplemented in its details by later Arabic prosodists, but these additions made no difference to the basic conception. Even today, the 16 Arabic metres are still given in the very order in which Al— Khalil gives them, because it is only in this order that they can be united in the graphic presentation of the five metric circles”. (p. 669).

وترجمة هذا النص إلى العربية :

« إن الذين جاءوا بعد الخليل من العروضيين العرب زادوا على نظريته فى التفصيلات . غير أن إضافتهم لم تغير شيئا من التصور الأساسى ، فما تزال البحور العربية الستة عشر إلى يومنا هذا يجرى تقديمها فى النسق نفسه الذى يعطيه إياها الخليل . ذلك أن هذا النسق وحده هو الذى يمكن به توحيد هذه البحور ، وعرضها مصورة فى شكل الدوائر الوزنية الخمس » .

هذا هو نص فايل ، وتلكم هى دعوى أبى ديب ، وذلكم مثل من نهجه الغريب فى تحريف الكلم . وقد أراد أن يظهر فايل ـ وهو العلم المرموق ـ جاهلا بحقيقة لا تعزب عن علم صغار التلاميذ من شداة العروض . وهيهات أن يسوغ ذلك لعاقل حتى يبيض القار ـ كما تقول العرب . فليتأمل القارىء المنصف كلام الرجلين ؛ فأين تراه يجد عند فايل نسبة البحور الستة عشر كلها إلى الخليل ، بمعنى أنه المخترع لها جميعها ؟ وأين يجد فى قوله هذا افتئاتا على الحقيقة أو مجافاة لها ؟ وكيف يعد أبو ديب عمل فايل قاصرا بهذه النسبة المدعاة « من زاوية الدقة العلمية التاريخية » ـ أو كما قال ؟ وكيف يرتب أبوديب على هذا قولا يبوح فيه بهاجسه الكاسح الذى لا يفتأ يقلقه ، إذ يرى ملاحظته هذه « كافية لرفض عمل فايل كله ، واعتباره محاولة مطلقة الاخفاق » . (ص ٤٠٣) .

(٢) حول العلل والأوتاد فى الضرب والعروض :

وأخرى ، قال أبو ديب : « ويقول فايل أيضا : إن العلل تغير (alter) الوتد فى الوحدة النهائية فى كل من الشطرين . وهذا ليس تحديدا دقيقا ؛ لأن العلة قد تؤدى إلى زوال الوتد نهائيا (حسب النظام الخليل) (الأحذ والأصلم) (ص ٤٠٨) . أما فايل فقد عالج هذا الأمر فى النصين التاليين :

a) "The ilal alter the watid in each of the last feet of the two hemistiches as well as in their sababs."
b) "The ilal (which change the last Feet of the two hemistiches) fall into two groups, according to whether they arise out of an addition (ziyada) or an omission (naks). (p. 671).

وترجمة النصين إلى العربية يمكن أن تكون على النحو التالى :

(أ) العلل تغير الوتد فى كل تفعيلة من التفعيلات النهائية لشطرى البيت ، كما تغير الأسباب فى هذه التفعيلات .

(ب) تنقسم العلل (التى تغير التفعيلة الأخيرة فى الشطرين) إلى مجموعتين بحسب كونها ناشئة عن زيادة أو عن نقص .

ثم ضرب فايل مثلا للزيادة « التذييل » ، وأمثلة للنقص « الحذف » و « القطف » و « الحذذ » . وقد ذكر « الحذذ » الذى أورده أبوديب فى ملحظه ، مستدركا عليه ، نصا وعده من مظاهر التغيير بالنقص ، وعرفه كما عرفه العروضيون بأنه « حذف الوتد المجموع كله (كما فى متفاعلن التى تتحول إلى متفا (= فعلن) » (p. 671) .

وواضح من ذلك أن كلمة « تغير » change / alter تشمل عند فايل التغيير بالزيادة والنقص ، ، فليس فى هذا القول ما يوجب وصمه بعدم الدقة أو الأخذ بتلابيب قائله ، على نحو ما فعل أبوديب .

(٣) هل قال فايل
بأن كل بحور الشعر العربى ثمانية التفعيلات ؟

وأما ثالثة الأثافى ففيما يلى نبؤها :

قال أبوديب :

« ينسب فايل إلى الخليل رأيا عجبا هو أن : « كل بحر يتشكل (يأتى إلى الوجود) بتكرار ٨ أقدام (تفعيلات) إيقاعية تحدث بتوزيع وتوال محددين فى البحور كلها » . قال أبوديب : « ومن الواضح أن هذا ليس صحيحا ؛ فالخليل فى دوائره وفى إشاراته للأشكال الشعرية للبحور يحدد العدد الأكبر من بحوره بأنها تتألف من ثلاث تفعيلات فى كل شطر ، أى من ست تفعيلات فى البيت . وليس فى بحور الخليل إلا أربعة يتألف كل منها من ثمانى وحدات ، هى : الطويل / المديد / البسيط / المتقارب . وبإدخال المهملات فى الإحصاء يكون عدد البحور الثمانية سبعة ، وتكون نسبتها إلى البحور السداسية (فى الدوائر) (٢٢/٧) ، أى أقل من ٣٢٪ فكيف يجيز فايل إطلاق هذا الحكم على عمل الخليل ؟ والأمر واضح لا يدعو إلى عناء التحليل » . (ص ٤٠٧ ـ ٤٠٨) .

وأصارح للقارىء أننى قلت لنفسى لدى قراءتى لهذه الفقرة من كلام أبى ديب « لو أن فايل حقا قال ما قيل ، فقد كان الأجدر به أن يبحث لنفسه عن صناعة أخرى غير صناعة العروض » فغلبة البحور السداسية على البحور الثمانية هو من المعلوم من أمور العروض بالضرورة ، وإنكاره أو الغلط فيه الحادُّ فى علم العروض . ولقد عجبت لرجل يكون من العلم بالعروض ومسائله فى هذه المنزلة الدنيا ، ثم يفزع إليه محرر دائرة المعارف الإسلامية ليكتب مقالها عن العروض . ولم يكن بد من الرجوع إلى أصل كلامه ، إبراء للذمة ، وجلاء للشبهة ، وإذا فايل يقول فى هذا المقام ما نصه :

"According to him, every metre comes into being by the repetition of 8 rhythmic feet, which recur in definite distribution and sequence in all metres. The term applied to these Feet is جزء (Pl أجزاء) In. accordance with the common Practice of Arabic grammarians, he represents each of these 8 "parts" by a mnemonic word, derived From The Root ف ع ل Of these eight mnemonics, consists of five consonants each, namely:

فاعلاتن ومستفعلن ومفاعيلن وفاعلن وفعولن مفعولات ومتفاعلن ومفاعلتن .
The following table of five metric circles will clarify how the 16 metres are made up of these 8 feet" (p. 669).

وحين يقرأ قارىء النص السابق سيتبين له بالقطع ما تبين لى . ويا هول ما تبين ! فأبو ديب نقل النص محرفا بالنقص . وشوه سياق الكلام ليستنبط منه أن فايل يقول بأن جميع البحور العربية ثمانية التفعيلات ، وما إلى ذلك قصد فايل ، بل حديثه ـ كما هو واضح من النص ـ عن الأجزاء الثمانية التى تتضمنها دوائر الخليل الخمس بلا زيادة أو نقص ؛ ومن ثم تتشكل منها كل البحور العربية . ولا صلة ألبتة بين ما جاء فى نص فايل وتقسيم البحور إلى سداسية وثمانية . فهل لهذا الحديث الطريف من تأويل ؟

من البدهى أنه لا يمكن رجع هذا الخطأ إلى عدم فقه الكاتب بالإنجليزية ، فهو من الفقه بها بالمكانة التى نعلم . ولا يمكن رجعه إلى السهو والتسرع ؛ فهو يقيم نقده اللاذع لفايل فى غير موضع على أساس من وصمه بالتسرع والغفلة ، وعدم الحرص والدقة ، وما أجدره هو أن يعاق نفسه مما وصم به غيره .

أما سبق الإصرار فواضح جلى فى كل ما كتبه عن فايل . وكأن أبو ديب أخذ على نفسه أن يقذف الرجل بأكبر قدر ممكن من الأوحال عسى أن يلزق به منه شىء . على أن أبو ديب نفى عن نفسه احتمال الخطأ والسهو والغفلة فيما يتصل بنقده لعمل فايل نفيا قاطعا صريحا حين قال فى معرض ثنائه على شكرى عياد : « لقد فتح عياد أمامى مدى جديدا لم أكن قد تنبهت لأهميته ، وبرغم أنى كنت قد قرأت بحث فايل (Weil) بعناية ، هو مدى النبر ودوره فى الشعر العربى » (ص ٨) . فهل هذه هى ثمرة القراءة بعناية ؟

تلكم أمثلة ثلاثة لاغير لتحريف الكلم فى مقالة فايل ، نحاول بإماطة اللثام عنها أن ننصف الرجل ؛ وما أشد حاجته للإنصاف فى مقامنا هذا .

٥ ـ المغالطة فى الحقائق :

المغالطة ضربان : مغالطة فى الحقائق ، ومغالطة فى الاستدلال ؛ وقلما يرد الضربان أحدهما أو كلاهما دون أن يصحبه تحريف للكلم عن مواضعه . لكن المغالطات فى كتاب أبو ديب من التنوع والكثرة بحيث يحسن أن يفرد لها فى بحثنا هذا جانب خاص .

وأما المغالطة فى الحقائق فنعنى بها بناء النقد على أساس من حجب بعض الحقائق أو تحريفها ، حيث يكون مطلق إظهارها ، أو إظهارها على وجهها ، حريًا أن يؤدى إلى انتقاض النقد . ويقع تحت هذا الضرب فى كتاب أبوديب عدد غير قليل من الملاحظ النقدية ؛ وهذه أمثلة منها :

(١) القول فى تأصيل مصطلح العروض :

قال أبو ديب :

« لقد اقترحت تفسيرات عدة لهذا المصطلح ما يزال أكثرها دلالة تفسير بعض النحويين العرب القائل إن علم الأوزان سمى العروض ، لأن الشعر يعرض عليه . لكن بعض المستشرقين على عاداتهم فى رؤية الجمل والخيمة فى كل ما تتنفس به العرب أكدوا أن العروض اسم للناقة ، أو أنها مستمدة من الخيمة ، متبعين رأيا أبداه أحد النحاة على سبيل الاجتهاد لا أكثر » (ص ٢٦) .

ولم يكن الكاتب على جارى عادته ليفلت فايل ، فقد عرج عليه قائلا :

« من المدهش أن أحدهم ، فايل ، الذى ينصب نفسه حكماً قاطعاً فى كل ما يتعلق بإيقاع الشعر العربى ، لم يلق بالا إلى التفسير العربى المجمع عليه ، بل تبنى ما تبناه مستشرق آخر هو لين ، دون مبرر علمى إطلاقاً » (ص ٢٦) . وجريمة فايل عند أبو ديب هنا هى أنه « فى اندفاعه لا يكلف نفسه مشقة البحث والتدقيق ليتحقق من سلامة أسس التفسير الذى تبناه ، بل يكتفى بالاقتباس من مستشرق آخر ، كأن القول الفصل فى ما يخص الثقافة العربية لابد أن يصدر من مستشرق ؛ فهو أولاً يعرض عن التفسير العربى المتقبل إعراضاً تاماً دون تمحيص له ، ثم يحجم عن العودة إلى المراجع اللغوية العربية ليتأكد من أن ما يقوله عن المعنى المحسوس لكلمة « عروض » أمر سليم . ولو فعل لاكتشف أن « العروض » لا تعنى العمود الذى يسند الخيمة من وسطها » . (ص ٢٦ - ٢٧) .

وأبو ديب لا يترك لفايل حرية اختيار المعجم الذى يرجع إليه ، بل يرى « أن القول الفصل فى ذلك لا ينبغى أن يأتى من أى معجم للغة كان ، بل ينبغى أن يأتى من أقدم المعاجم ، من المعجم الذى صنعه مؤسس علم العروض نفسه ، الخليل بن أحمد . لقد ترك لنا الخليل كتاب العين ، وترك لنا فيه تحديده هو لمعنى كلمة « عروض » ، كما سمعها تستخدم ، وكما ألفها » (ص ٢٧) .

ويبنى أبو ديب على ما سبق « أن ما ينسبه لين وفايل إلى العروض ، واشتقاقها للكلمة خاطىء حتى لو عرف العرب « العروض » بالمعنى الذى يذكرانه ، فلا قيمة لذلك ؛ لأن الخليل نفسه لم يعرف ذلك المعنى » (ص ٢٨) .

هذا كلام يبدو معقولا ، ولكن :

لقد حاول الكاتب أن يحجب عن قارئه ـ فى سياق النص ـ حقيقة جوهرية هى أن تاريخ أقدم نشر للجزء الأول من كتاب العين (بتحقيق عبد الله درويش) هو ١٩٦٧ . وهذه الطبعة هى التى رجع إليها أبو ديب ، وأخذ عنها جميع نقوله . وقبلها كان كتاب العين مستكنا فى خزائن المخطوطات ، غير متاح للقراءة العامة . إذا استحضرنا ذلك ، وعلمنا أن تاريخ ظهور مقالة فايل الثانية هو ١٩٦٠ ، تبين لنا أن أبو ديب يعير فايل بعدم رجوعه إلى كتاب كان فى حكم المعدوم . إن أبو ديب يورد تفسير كلمة العروض كما وردت فى كتاب العين طبعة ١٩٦٧ ، وما كان ممكنا لفايل أن يطلع عليها فيما قبل ١٩٦٠ ، ثم يثنى بقوله الذى ينضح قسوة وظلماً وتجاهلا

للحقائق : « هذا هو التفسير الذى لم يلق إليه فايل بالا ، مع أنه تفسير خالق العلم وخالق المصطلح . أثمة درجة أكبر من اللا مبالاة والعنجهية » (ص ٢٧) . وقياساً على صرخة أبو ديب المتسائلة تراه يحق لنا أن نطرح عليه بكل الصدق سؤالاً يقول : « أثمة درجة أكبر من التعسف والتحامل ؟ » .

على أن رجع الأصل فى مصطلح « العروض » إلى عروض الخيمة أو بيت الشعر ليس ذنباً يؤخذ به لين وفايل . ورؤية الجمل والخيمة ، فى كل ما تنفس به العرب ، ليس من جانبها افتئاتا ولا تجنياً ، وليس فى حق العرب عاراً وشناراً . وأبو ديب نفسه يقرر أن هذا المصطلح اقترحت له تفسيرات عدة ، وإن سارع فناقض نفسه خصيصاً من أجل الهجوم على فايل ، متهماً إياه بأنه لم يلق بالا للتفسير العربى المجمع عليه . ولا أدرى كيف يستقيم حصول الإجماع مع وجود اقتراحات بتفسيرات عدة ؟ وإذا كان أحد هذه التفسيرات هو فى نظر الكاتب أكثرها دلالة ، وكان أفعل التفضيل هنا على بابه ــ فمعنى ذلك أن التفسيرات الأخرى ليست عارية من الدلالة . وكذلك يقر أبو ديب بأن فايل ولين كان كلاهما فى ما أخذ به متبعاً وليس بمبتدع . وقد رجح هذا الاختيار عندهما ــ فيما نحسب ــ أن أكثر مصطلحات العروض ذات صلة مباشرة بالجمل والخيمة ؛ وحسبك بمصطلح « البيت » نفسه ، ومصطلحات أخرى كثيرة ، كالإقواء والإكفاء والسناد والأسباب والأوتاد والمصراع .

هذا ، وإن استدلال أبو ديب بعدم ورود هذا المعنى فى كتاب العين على نفى علم الخليل به لا يسلم له ؛ إذ يلزم ــ أولاً ــ لصحة هذا الاستدلال أن يحرر الكاتب تاريخ تأليف كتاب العين وتاريخ اختراع الخليل لعلم العروض ، ليستبين السابق من اللاحق . أما وثمة احتمال وارد أن يكون تأليف كتاب العين سابقاً ، فإن الاحتمال ــ كما يقول الأصوليون ــ يسقط الاستدلال . كذلك يلزم لصحة هذا الاستدلال أن يكون الخليل قد جاءه العلم باللغة جملة واحدة لدى بلوغه سن التمييز والطلب ، وأنه أمضى سائر عمره بعد ذلك لا يستفيد طريفا . ويلزم لصحة الاستدلال ، ثالثا ، أن يكون على علم يقينى بأن مخطوط كتاب العين قد بلغنا كاملاً لم يخرم منه حرف ، ولم يعتره تحريف أو تبديل أو سقط . هذا إذا ضربنا صفحاً عن كل ما أثير من شكوك حول صحة نسبة كتاب العين كله أو بعضه إلى الخليل ، وهى نسبة كانت موضع خلاف بين أهل العلم فى القديم والحديث . أما وهذه المحاولات قائمة تطل برأسها فإن السماحة والتماس العذر هما أولى بالتغليب . والخطأ فى العفو خير عند الله والناس من الخطأ فى العقوبة . فانظر كيف سارع الكاتب إلى القدح فى الرجل ووصمه بالاندفاع والغرور ، وبأكبر درجات اللا مبالاة والعنجهية ، لاجتهاد ساقه فى مسألة خلافية ظنية ، وكان فيه متبعاً وليس بمبتدع ، ومع ما هو ثابت يقينا من أن عدم اطلاعه على كتاب العين لم يكن عن إحجام أو إهمال .

(٢) فرق ما بين مقالة فايل وكتاب أبى ديب :

ينبه أبو ديب إلى أن مناقشته لتفسير فايل لعمل الخليل « مبنية على تحليل دراسة فايل القصيرة نسبياً ، التى كتبها فى دائرة المعارف الإسلامية (Encyclopaedia of Islam) الطبعة الجديدة ، تحت عنوان « عروض » (ص ٢٤) ، كما يذكر أن فايل نشر كتاباً مستقلاً عن العروض العربى يبدو أنه عرض فيه آراءه بإسهاب . والكتاب بالألمانية ، مما حال بينه وبين الاطلاع عليه . ونظراً لأن الكتاب صدر فى عام ١٩٥٨ ، فى حين صدرت المقالة عام ١٩٦٠ ، فهو يرجح أن تكون المقالة تمثيلاً صحيحاً لآراء فايل ؛ فمن المستبعد أن يكون وصل إلى نتائج ثم لم يذكرها فى المقالة (ص ٢٤ - ٢٥) . قال أبو ديب « لكننى رغم ذلك أؤكد أن النقد الذى أوجهه إلى عمله يقتصر على ما ورد فى المقالة . وإذا كان الكتاب نفسه يحوى نقاطاً لا ينطبق عليها نقدى ، أو تظهر خطأ تفسيرى ، فمن الطبيعى أن أعتبر ما أقوله عن هذه النقاط قاصراً بل لاغيا » (كذا قال : « لاغيا » وهى صيغة لا عربية لها إلا إذا أرادها من اللغو لا من الإلغاء) .

ذلكم احتياط مشكور من الكاتب يحسب أنه قد أبرأ به ذمته . بيد أنه ــ فى رأينا ــ لا يرفع عنه إصر ما كان منه . وليس كون الكتاب فى الألمانية بمانع إياه من أن يستعين عارفاً بها ، مادام قد عقد النية على الإرصاد للرجل ، وعلى دك معاقله دكا لا يعرف رحمة ، ولا يقيل عثرة ، ولا يلتمس عذرا . ويبدو أن مثار النقع فى الكتاب أريد به أن يحجب حقيقة لا ينبغى أن تتوارى بالحجاب ، هى أن أبو ديب إنما يناقش مقالة فى دائرة معارف . وهذا النوع من المقالات له مواصفات خاصة ؛ فالمخاطب المقصود هو أصالةً من غير أهل الاختصاص الدقيق . وكاتب المقالة حينئذ مطالب بأن يحقق ، جهد طاقته ، التوازن بين دقة المحتوى وبساطة العرض فى حيز محدود من الصفحات ، لا يسمح باستطراد أو تفصيل ، اكتفاء بما يلحق بها من قائمة للمصادر والمراجع ، فيها الغناء لمن شاء تفصيلاً . وإذن فليس من القسط والنصفة فى شىء أن يتولى كاتب شرح أفكاره وآرائه وتفنيد كلام مخالفيه فى مساحة تجاوز المئات الخمس من الصفحات ، على حين تقع مقالة فايل فى صفحات عشر ، أمحض منها ما يزيد على سبع صفحات لإيراد حقائق ومعلومات تاريخية عامة عن العروض ، خوطب بها غير أهل الاختصاص الدقيق . أما فرضية النبر التى هيجت عليه أعشاش الزنابير فلم تشغل من مقاله إلا ما يقل عن ثلاث صفحات . ومن ثم لا يمكن أن تكون هذه المقالة تمثيلاً صحيحاً لما جاء بكتاب فايل ، حتى وإن كان من المستبعد ــ كما يقول أبو ديب ــ أن يكون فايل قد وصل إلى نتائج مهمة فى الكتاب ، ثم لم يذكرها فى المقالة ؛ إذ إن العبرة ليست بالنتائج وحدها ، بل بالمعطيات والمادة المجموعة ، والتحليل والمناقشة ، مما لا يمكن توافره فى صفحات ثلاث أو أقل .

ثمة حقيقة أخرى ينبغى إضافتها هنا ، تتصل بمفارقة عمل فايل للعمل الذى قام به أبو ديب ، هى أن فايل لا يقدم فى مقالته بديلاً على نحو ما أعلن أبو ديب ، ولكنه يقدم تفسيراً لدوائر الخليل ، من حيث إنه استبعد أن يكون الخليل قد وضعها للتفاكه والمتاع ، وأنه لابد له من غاية كان يتغياها بوضع هذه الدوائر . وإذن ، فهو لا ينقد نظام الخليل ، ولا يستبدل به غيره ، بل يفسره ويظهر العوامل المستكنة وراءه ، والدوافع الحافزة إلى وضعه . وهكذا تتسع المفارقة بين علمى الرجلين من حيث الحجم والمقام ونوع المخاطب وطبيعة المعالجة ؛ وهى فروق جوهرية جرى تغييبها فى ألفاف من براعة اللدد ومهارات الصياغة ، لكن وضعها فى الحسبان يوشك أن ينقض أكثر ما وجه إلى فايل من ملاحظ . وفيما يلى أمثلة لذلكم وبيان .

(٣) مسألة لزوم العلة :

قال أبو ديب :

« يقول فايل إن العلل لجذرية تأثيرها الإيقاعي يجب أن تظهر لا عرضاً بل بانتظام وبالشكل نفسه ، وفي الموقع ذاته في كل بيت من أبيات القصيدة ــ وهذا تحديد تنقصه الدقة ــ فمن العلل ما يظهر ابتداء (أول البيت) ؛ وهو غير لازم (الخرم والخزم) ، والعلة التي تظهر في عروض البيت الأول من القصيدة حين تكون هناك تقفية داخلية بين العروض والضرب » (ص ٤٠٨) .

كذا يقول أبو ديب : أما فايل فيوضح حدود مهمته فيقول ما نصه : **« لا يتسع المجال هنا لإيراد قائمة مفصلة بجميع الزحافات والعلل . (قارن لمزيد من التفصيل المختصرات العربية في علم العروض)** . وحاصل هذا أن فايل ذكر القاعدة وأحال في أمر الاستثناء على المصادر العروضية . فهل كان مطلوباً منه أن يكتب متنا في العروض ؟ وهل هذه مهمة مقالة تشغل حيزا محدوداً في دائرة للمعارف ؟

(٤) فايل ودوائر الخليل :

يقول فايل في مقالته ما نصه :

« لقد قام كاتب هذه المقالة (يعني نفسه) بتحليل جميع الأجزاء التي يتشكل منها نظام الخليل ، ليمكن التوصل بذلك إلى الجوهر الحقيقي لنظرية الدوائر » .

تلكم هي الغاية التي رسمها فايل لنفسه ، والحدود التي حدها لمهمته ، وهي تحليل الأجزاء الثمانية التي تكون دوائر الخليل ، وتفسير نظام الدوائر لكشف العلة وراء توزيع الأجزاء والبحور في الدوائر على هذا النحو المخصوص . وإذن فهو يفسر نظام الخليل ــ كما ذكرنا من قبل ــ ولا ينقده ولا يستبدل به غيره ، كما أنه يدرس نظام العروض العربي وليس الشعر العربي . ومن ثم خلت مقالته تماماً من أي شاهد شعري . وعلى كل من يتعرض لمقالته بالشرح أو النقد أن يحاكمها إلى هذه الغاية ، لا يتعداها إلى غيرها .

وعلى الرغم من وضوح هذه الغاية من كلام فايل وضوحاً ليس معه شبهة ، نجد عند أبي ديب هذا النص العجيب الذي يجعل من الغاية التي حددها فايل لنفسه تهمة يحاكمه بها ؛ فهو ــ في رأيه ــ متعلق بنظام الخليل تعلقاً أوقعه في المآزق ، وأسلمه إلى حال من انعدام الوعي . قال أبو ديب : **« إنه (يعني فايل) يتعلق بالنظام المثالي النظري الذي طوره الخليل . ووقع فايل بسبب ذلك كله في مأزق لم يدرك أبعاده** (قلت : أي مأزق يريد ؟ لست أدري) . **أول بعد لهذا المأزق أنه يوجه نقدا لدوائر الخليل على أساس أن معطياتها تفارق المعطيات الشعرية بحدة** . (قلت : أشهد أن فايل لم يذكر ذلك على أنه نقد موجه لنظام الخليل ، بل ذكره في معرض الوصف والتسجيل ، تمهيدا لما سيقوم به من تحليل وتعليل) **لكنه دون وعي منه** (قلت : كذا ، وكأن الرجل قد تخبّطه الشيطان من المس) **يبني أسس عمله كله على هذه الدوائر** (قلت : وهل قال فايل شيئاً غير ذلك ؟ فكيف يكون هذا دون وعي منه) **دون أن يتحول عنها إلى الشعر نفسه** (قلت : نعم ، فهو يفسر لنظام الدوائر وليس لأحد أن يلزمه بما لم يلزم به نفسه) . (ص ٤٠١) .

وبعد ، فهذا نص عجيب من أبي ديب قل أن يوجد له نظير في التجني . إن فايل يعلن أن مهمته هي تفسير نظام الدوائر فيتهم بأنه متعلق بنظام الدوائر ؛ وهو يسجل في أثناء تفسيره مفارقة الأشكال الدوائرية للأشكال المستعملة ، مما هو معلوم للناس كافة ، فيقال إنه ذكر ذلك ناقداً فورط نفسه ووقع في مأزق دون وعي منه .

وهو إذ يواصل تفسيره لنظام الدوائر يتهم بأنه يبني عمله كله على هذه الدوائر وكأن فايل أراد أن يطرح بديلا جذرياً لنظام الخليل فلم يوفق كما أراد غيره .

ألم أقل إنه نص عجيب ؟

وجدير بالتنوية أن المفارقة الكائنة بين الشكل الدائري للبحر والشكل المستخدم كانت هي المجال المفضل لأبو ديب ، حتى يظهر فايل بصورة المتناقض الجاهل بأوليات العروض . وتتلخص قواعد هذه اللعبة الطريفة لمن يتأملها في ما يلي :

حيث توجد المفارقة ، ويكون كلام فايل ومناقشته مسلطة على الشكل الدائري بحكم مارسمه لمقالته من غاية ، يحاول أبو ديب أن يستغل المفارقة وينقض عليه في مناقشته باستحضار الشكل الشعري المستعمل . وثمة عشرات الأمثلة على ذلك ، نسوق منها ــ على سبيل الإيضاح ــ المثال التالي :

قال أبو ديب : **« يقول فايل إن هناك سبعة بحور بسيطة يمكن تركيبها نظرياً** (قلت : لاحظ قول فايل : « نظريا ») **من تكرار تفعيلات سبع بشكلها التام ، و أن هذه البحور السبعة مطلقة في اتحادها** (completely indetical) **بالبحور السبعة (الوافر ، الكامل ، الهزج ، الرجز ، الرمل ، المتقارب ، المتدارك) التي استعملها الشعراء القدامى »** . قال أبو ديب : **« وفي هذا القول من الخطأ ما يسمح بالتشكيك بجدية عمل فايل ، لا بدقته فقط ؛ فالوافر لا يتألف في شكله الشعري (أي كما استخدمه الشعراء القدامى) من تكرار التفعيلة مفاعلتن ، وشكله الدوائري يختلف عن شكله الشعري في أن الوحدة الأخيرة في الشكل الشعري هي (فعولن)** (قلت : لاحظ إلحاح أبي ديب على « الشكل الشعري ») . **« وتسرع فايل في إطلاق الحكم بدافع من الحماسة لإظهار صحة تفسيره شيء مؤسف لا يتوقع من باحث متعمق »** (ص ٤٠٩) . (قلت : كذا يتجاهل الكاتب تقييد فايل للمناقشة بأنها على المستوى النظري . ثم إذا هو يذكر مفارقة تفعيلتي الضرب والعروض في الوافر المستخدم لشكلها في الدائرة ، وكأنه يكشف سراً لم يتح فض مغاليقه وكشف خبيئه إلا له) .

هذا ، ويطول بنا المقام لو ذهبنا إلى استعراض جميع الأمثلة مما يدخل تحت هذا الباب . لكن الجدير بالذكر هنا أن مناقشة فايل للأجزاء المكونة لنظام الدوائر بما يرد عليها من زحافات وعلل ، على الرغم من أنها تستمد مشروعيتها مما قصد إليه فايل ، كانت دائماً موضع السخرية من الكاتب ، **« لما يتمتع به فايل من مقدرة باهرة على توهم التحولات الشبحية »** (ص ٣٨٥) . ويستبين من ذلك أن

جميع أحكام أبو ديب وما بنى عليها من ملاحظ نقدية وسخرية فى هذه المسألة يقع باطلا لانفكاك الجهة ، فتأمل !

(٦) المغالطة فى الاستدلال :

تكاد تكون المغالطة هى الصبغة الغالبة على أكثر الأقيسة الاستدلالية التى يستخدمها أبو ديب فى جداله لسابقيه — ولا سيما فايل — وفى عرضه لفرضه الذى يقترحه . بيد أن البيان المفصل لهذا الأمر قد يتقاضانا الدخول إلى جوهر الفرض المقترح ، وإبداء الرأى فى ما قام عليه من أسس ومقولات عروضية و « لسانية » (!!) ، وفى مدى استحقاق هذا الفرض لأن يكون بديلا جذريا لعروض الخليل ، كما ورد فى عنوان الكتاب وتضاعيفه . وتلكم مناقشة تطول ، وهى موضوع لدراسة آتية لا ريب فيها بإذن الله . وحسبى هنا أن أوضح ما أعنيه بالمغالطة الاستدلالية ، وأن أستظهر أنواعها المختلفة ، ضاربا على ذلك من الأمثلة ما يوضحها ، ويبين عن جوهرها .

تقع المغالطة الاستدلالية عند أبو ديب فى حجاجه لفايل ، حين يعمد إلى ما يورده فايل من مقدمات صحيحة فيستخرج منها نتيجة فاسدة لا تلزم عنها بالضرورة ، ثم يجعل من هذه النتيجة الفاسدة مقدمة وأصلا يستخرج منه ما شاء من الملاحظ النقدية الموجهة إلى فايل ونظريته . أما مذهبه فى توليد النتيجة الفاسدة من المقدمات الصحيحة فقد جاء على ثلاثة أضرب :

(١) توليد منطقى . (٢) وتوليد رياضى . (٣) وتوليد لغوى .

وها هى ذى أمثلة ثلاثة نجتزىء بها عن الحصر والاستقصاء :

(١) التوليد المنطقى :

(عن النبر والزحاف والأوتاد والأسباب)

قال أبو ديب : « **لعل النقطة التالية أن تظهر بجلاء أتم خطأ تفسير فايل . يفترض فايل أن الخليل ميز مواقع النبر بتسميتها أوتادا ، وقرر أن الزحاف لا يصيبها . ويتضمن هذا التقرير أن كل موضع لا يصيبه الزحاف هو موقع للنبر** » (ص ٤٣٠) .

وواضح أن هذا قياس فاسد ، وأن النتيجة التى استخرجها أبو ديب من مقدمات فايل الصحيحة لا تلزمه بحال . ولكنه أخذها وبنى عليها من الملاحظ والمغامز النقدية ما بنى . أما فساد القياس فمرده إلى أن فايل يقول مع العروضيين (فليس هذا قوله وحده) بأن الزحاف لا يصيب إلا الأسباب ؛ أى أنه إذا كان زحاف فإنه لا يقع إلا فى سبب ، ولا يلزم عن ذلك ألبتة أن كل سبب لابد أن يزاحف ، وأن ما لا يزاحف من الأسباب لابد أن يكون منبورا . وهذه المغالطة المنطقية لا تسلم لأبو ديب إلا إذا وجد فى مقدمات فايل مقدمة تقول : إن كل ما لا يزاحف من الأسباب فهو وتد ؛ وهيهات !

(٢) التوليد الرياضى :

(عن موقف فايل من نظام الخليل) :

نورد المثال الآتى فى معرض التدليل على استخدام التوليد الرياضى فى المغالطة الاستدلالية عند أبو ديب فى مناقشته لفايل :

قال أبو ديب : « **يحاول فايل تركيب نظام يدعى أن معطياته هى ذات معطيات نظام الخليل ، ويقرر أن الشرط الأساسى لنظامه النظرى هو تجميع المقاطع (Syllabls) المحايدة حول اللب الإيقاعى لإنتاج تفعيلات يشترط فيها ألا تحوى أقل من ثلاثة مقاطع وأكثر من خمسة مقاطع . ويدعى فايل بتسرع مذهل أننا ضمن هـذا الشرط لا نستطيع أن نشكل إلا التفعيلات الآتية . (قلت : تقرأ من الشمال) .**

1 - ٧ ∠ × ر × ٧ ∠

2 - ٧ ∠ × ×

(فى الطباعة (٧ ∠ ٧) ولاشك أن هذا خطأ مطبعى)

3 -× × ٧ ∠ ر × ٧ ∠ ×

∠ ٧ — ٧ ٧ ر — ٧ ٧ ∠ ٧» (انتهى الاقتباس)

قال أبو ديب : « وما يقوله فايل هنا لا أساس له من الصحة ؛ فمن الواضح أن تجربة بسيطة تظهر أنه ضمن الشرط المحدد يمكن أن ينتج عدد كبير من التفعيلات ، يلى بعضها مثلا لا استقصاء :

× ٧ ∠ × ×	٧ ∠ × × ×
٧ ٧ ∠ × ×	٧ ∠ ٧ × ×
٧ ٧ ∠ × ٧	٧ ∠ × ٧ ×
× × ٧ ∠ ٧	× × × ٧ ∠
٧ ٧ ٧ ∠ ٧	× ٧ × ٧ ∠
× ٧ ٧ ∠ ٧	٧ × ٧ ٧ ∠
× × ٧ ∠ ×	× × ٧ ٧ ∠

(انتهى الاقتباس من ص ٤١١) . ولنا عليه تعليق :

إن المغالطة تبدأ فيما سبق من كلام بتصوير مهمة فايل على غير ما حدده فايل لنفسه ؛ ذلك أن أبو ديب يتطوع من عند نفسه بتحديد لمهمة فايل ثم ينسبه إليه قائلا :

« **يحاول فايل تركيب نظام يدعى أن معطياته هى ذات معطيات نظام الخليل** » . وأبو ديب يحاول أن يجعل من هذه الصياغة المموهة معادلاً لقول فايل « **إن كاتب هذه المقالة (يعنى نفسه) قد قام بتحليل جميع الأجزاء المكونة لنظام الخليل بهدف التوصل إلى الجوهر الحقيقى لنظرية الدوائر** » . P. 674 .

بيد أن الفارق بين العبارتين جد بعيد للمتأمل . إن فايل يريد أن يقول فى بساطة إنه يريد أن يفسر نظام الدوائر عند الخليل لا أن يركب نظاماً نظرياً من عند نفسه ، تتحد معطياته بمعطيات نظام الخليل . وينشأ عن الفارق بين الصياغتين أن كل مايورده فايل محدود بهذه الغاية ، لا يجاوزه إلى بناء نظام نظرى تجريدى يفتح الباب للاحتمالات الرياضية التى هى بطبيعتها لا تقف عند حد . وإذن ، فليس بصحيح قول أبو ديب :

« **إن الشرط الأساسى لنظامه النظرى (يعنى نظام فايل) هو تجميع المقاطع المحايدة حول اللب الإيقاعى لإنتاج تفعيلات يشترط فيها ألا تحوى أقل من ثلاثة مقاطع أو أكثر من خمسة مقاطع** » (ص ٤١١) . إن ما ذكره ليس هو الشرط الأساسى لنظام فايل ، ولكنه الشرط الأساسى لنظام الخليل كما فهمه فايل . وبهذا القيد ينبغى أن يفهم قول فايل « **إنه لا يمكن أن تشتق من اللب الإيقاعى ٧ — أى أشكال غير ما ذكر ، أو أكثر مما ذكر** » . (p. 675) . إنه لا يتحدث هنا عن احتمالات رياضية مفتوحة ، ولا عن قانون عام

ينتظم النظم العروضية فى ألسنة البشر كافة ، بل يفسر نظاماً عروضياً بعينه هو نظام الخليل ، فى لغة بعينها هى العربية

الغريب أن أبو ديب يدرك ذلك جيدا ، ويفصح عنه بعبارة قاطعة تقول : « وهذا التحديد » (يعنى الذى ذكره فايل) ينبع من استقراء ما قدمه الخليل فعلا . (قلت : سبحان الله ! وهل ادعى فايل لنفسه غير ذلك ؟) لكن أبا ديب يضيف للعبارة ذيلا يقول فيه : « وليس هناك من مبرر نظرى لاشتراط تألف الوحدة الصغرى من ثلاثة مقاطع » (قلت : وهذا من عند أبو ديب زيادة وفضول لا يحاسب عليهما فايل) . ويستبين من ذلك كيف عمد الكاتب إلى وضع كلامه على أفواه مخالفيه ثم مؤاخذتهم بما وضعه على أفواههم من كلام .

(٣) التوليد اللغوى :

(عن النبر اللغوى وتفسير فايل)

بقى أن نضرب مثلا للمغالطة الاستدلالية باستخدام التوليد اللغوى . يدعى أبو ديب أن فايل أقام تفسيره على دراسة للنبر اللغوى . وقد ألزم فايل بدعواه هذه على جارى عادته ، ثم أورد على أساس من هذا الادعاء عدداً من المآخذ فى حق فايل وحق تفسيره ، استغرقت من كتابه ثمانى صفحات (ص ٤١٨ - ٤٢٥) ، على حين لا يجاوز نص فايل الذى اعتمد عليه فى دعواه اثنى عشر سطرا من قصار السطور (حيث تنقسم الصفحة فى دائرة المعارف إلى عمودين) . (p. 674) .

وليس بى الآن أن أفصّل القول فى هذه المسألة ؛ فلذلك مناسبة ستأتى ــ كما وعدت ــ فى فايل باذن الله . لكن الذى بى هو بيان وجه المغالطة فى الطريقة التى ادعى بها الكاتب على فايل أنه يقيم تفسيره لنظام الخليل على أساس من دراسة النبر اللغوى .

قال أبو ديب : «يقول فايل إن الخليل استخدم عددا من الكلمات الفعلية لتمثيل مكوناته الوتد ــ سببية . ويرى فايل أن الخليل استخدم هذه الكلمات لأنها أقصر الكلمات التى يمكن أن تنطق بذاتها . والكلمات المذكورة تبعا لفايل تنبىء بشىء يتعلق بالنبر الواقع عليها . فالسببان (قَدْ ، لَكْ) لا يحملان نبرا خاصا بهما فى النثر ، بل يعدلان ذاتيهما تبعا للكلمات التى تسبقهما وتتلوهما : أما الوتدان (لَقَدْ ، وَقْتَ) فإنهما يحملان نبرا خاصا بهما ، يقع عليهما باتجاهين متعاكسين (ـــ ٥ ، ـــ ٥ ـــ) (ص ٤٢١) .

قال أبو ديب معلقا على عرضه لكلام فايل : «يوحى فايل هنا بأنه يبنى تفسيره على دراسة للنبر اللغوى وخواص الكلمات ذاتها . فهو يقرر بوضوح أن كلمة مثل (لَقَدْ) لها وظيفة نبرية محددة . والوظيفة النبرية ، أو بالأحرى الطبيعة النبرية ، فى نظره مطلقة ؛ أى أن الكلمة لها هذه الطبيعة حيثما وجدت . وهذا كما يتجلى بسرعة هو أعمق أسس عمله جذرية . لكنه سرعان ما ينسى تركيزه على الكلمة ليصوغ نتائجه على أساس من دور الوتد فقط . والكلمة شىء والوتد شىء اخر ، إلا أن فايل يخفق فى رؤية الفرق بينهما» (ص ٤٢٢) .

والآن ، فلننظر أولا إلى قول أبى ديب « يوحى فايل هنا بأن . . . » . وإذن ، فالذى أقام عليه الكاتب نقدا استغرق ثمانى صفحات من كتابه إنما هو وحى استوحاه هو من كلام فايل ؛ ومن ثم فهو المسئول عنه وحده . والحق أن ما يسميه الكاتب وحيا ما هو إلا توهم ؛ ذلك أن فايل لم يزد على أن ردد ما يشيع فى المصنفات العروضية من التمثيل للأوتاد والأسباب والفواصل بكلمات من العربية ، من مثل جملتهم الشهيرة : لم أر على ظهر جبلن سمكتن . لكنه حاول أن يفسر هذا التمثيل نبريا لمعرفة موقع النبر على الأوتاد بما هى أوتاد ، وليس على هذه الكلمات بعينها . وحديث فايل من أوله إلى آخره ينصرف إلى نبر الأوتاد فى البحر ، لا إلى النبر اللغوى ، بدليل بسيط ومباشر ، هو أن مقالة فايل تخلو خلوا تاما من أى شاهد شعرى ، وأن مدار القول عنده هو على نظام الدوائر وحده ، وتفسير هذا النظام .

وهذا الأمر واضح وضوح الشمس فى نهار صيف قائظ .

لكن أبو ديب يستنبط بطريق الوحى (أى بالتوليد اللغوى السيمانتيكى) نتائج ذات خطر هى :

(أ) أن فايل يقيم تفسيره على أساس دراسة النبر اللغوى (قلت : ولست أدرى أين مكان هذه الدراسة فى مقالة فايل ؟) .

(ب) أن الطبيعة النبرية للكلمة التى ضرب بها المثل مطلقة .
(قلت : وفايل يثبت هذه الطبيعة النبرية المطلقة للوتد بوصفه وحدة وزنية لا للكلمة التى يستخدمها للتمثيل . كما أن هذه الطبيعة ثابتة عنده للوتد داخل النظام الدوائرى أصالة . وكل زحاف لابد لتفسيره نبريا من الرجوع إلى شكل البحر فى الدائرة) .

(جـ) أن الكلمة لها هذه الطبيعة حيثما وجدت .
(قلت : وفى التعليق السابق رد كاف فى تفنيد هذه النتيجة ؛ إذ الطبيعة النبرية ثابتة للوتد لا للكلمة الفعلية ، بالشروط التى سلف بيانها) .

(د) أن هذا الأمر هو أعمق أسس عمله جذرية .
(قلت : لا أدرى ما يشير إليه الكاتب باسم الإشارة «هذا» ، وأى أمر يعنى ؟ وربما جاءت العبارة مجهلة عن عمد) .

(هـ) أن فايل سرعان ما نسى تركيزه على الكلمة وصاغ نتائجه على أساس من دور الوتد فقط .
(قلت : يستبين مما سبق أنه لم يكن ثمة تركيز على الكلمة ولا نسيان لها . ودور الوتد وحده هو المقصد والأساس) .

وهكذا يتجلى لنا ما فى الاستدلال السابق وغيره من مغالطة ، على الرغم من أن فايل نص بعبارة قطعية الدلالة على أنه إنما أراد النبر الشعرى لا اللغوى ، وأن هذا النبر الشعرى فى تصوره قد استيقظ نظر الخليل لدى سماعه للشعر منشدا ، فقام بتدوينه وتقعيده فى صورة الدوائر الخمس (P.674) .

وإذ يتبين لنا ما تبين ، ندرك أى ظلم حاق بفايل على يد أبى ديب ، وأى هرم هش من المطاعن والمآخذ رتبه الكاتب على المغالطات وتحريف الكلم من بعد مواضعه ، وأى نمط من المناقشة جاوز فيه الكاتب تخطئة الرأى المخالف ونقده إلى الإمساك بتلابيب صاحبه ، ونعته بما لا يرضى من القول ، على نحو هبط بالحجاج العلمى فى كثير من الأحيان إلى صريح السباب .

وإذا كان ذلكم لا يجوز لكاتب وإن كان على محجة الصواب ، فكيف به والصواب منه بعيد بعيد .

كلمة خاتمة :

أقول قولى هذا لا لأنفى عن تفسير فايل كل خطأ ، أو أبرئه من كل نقص ، فالحق أن فيه من الهنوات وتجاوزات العبارة ما مهد السبيل لأبو ديب حتى يفعل به ما فعل . وليس من همى الآن أن انتصر لفرض فايل على فرض الكاتب ؛ إذ إن كلا الفرضين عندى ليس على شىء ، وسنبين عن ذلك بكل الوجوه الممكنة فى مقال قادم إن شاء الله . لكن ثمة أموراً نحسبها فوق المشاحة والجدال فى قضية فايل وأبو ديب :

أولها : أن ثمة لاحقا أفاد من سابق ، بقرينة التاريخ ودليل الإقرار .

وثانيها : أن اللاحق قد قصد عامدا إلى إخفاء كل حسنات السابق ، وإلى تجلية الأخطاء وإبرازها ، وإلى اختلاقها من عدم إن لم توجد .

وثالثها : أن اللجوء إلى ضروب شتى من التحريف والمغالطة لدى مناقشة اللاحق للسابق ثابت بيقين .

رابعها : أن الصواب قد جانب اللاحق فى أكثر ما وجهه إلى السابق من مآخذ وملاحظ .

خامسها : أن لغة الحجاج العلمى قد تجافت عما ينبغى لها من توقير أهل العلم والتماس العذر ، وإقالة العثرة ، وحمل النصوص على أحسن محاملها الممكنة . ويزداد الطين بلة حين يقترن ذلكم بتزكية النفس ، والإعجاب بالرأى .

وأحسب أن هذه الظاهرة الأخيرة هى من أخطر الظواهر التى يثيرها كتاب أبو ديب ؛ فالذى لا شك فيه أن فايل صاحب فضل لا ينكر على هذا الكتاب ، وأن إفادة الكاتب منه ثابتة فى حقه بيقين ، وإن خالف عن تفسير فايل ، واستبدل به ما ظنه خيرا منه . وإذا كان مما يرضى أبو ديب أن يقال إن تفسير فايل «خطأ» محض ، وأن بديله المقترح «صواب» محض ، فقد نقولها من قبيل التسليم على مذهب الجدل . ومع ذلكم يبقى أن «خطأ» فايل جزء لا ينفصم عن «صواب» أبو ديب ، بل إن فضل «الخطأ» المزعوم على «الصواب» المدعى ثابت لا يعرض له إنكار . هذا ما تقضى به بديهة العقل ، وما أخذ به أسلافنا أنفسهم من آداب الجدل والمناظرة ، وما كادت أن تنسينا إياه حضارة هذا الزمان العجيب ؛ رضى الله عن الإمام الشافعى إذ يقول : «ما ناظرتُ أحدا فى مسألة إلا سألت الله أن يظهر لى وجه الحق فيها ، لا أبالى أظهره على لسانه أم على لسانى» .

الحواشى والمراجع

(١) يلحظ دافيد أبركرومبى فى مقال له بعنوان :
"A phonetician's View of Verse Structure"
أن معظم علماء الصوتيات لم يولوا دراسة البنية النظمية فى الشعر إلا القليل من العناية . وربما كان ذلك ــ فى رأيه ــ هو السبب فى عجز علماء الصوتيات والعروضيين جميعا عن الوصول إلى كيان معرفى مشترك فى هذه المسألة . ومن ثم يعلن أبركرومبى أن العروض هو جزء لا يتجزأ من موضوع دراسته الصوتية . انظر :
D. Aber Crombie, "Studies in Phonetics and Linguistics", Oxfrd Univ. Press, 1965, P.16.

(٢) «الشعر العربى : غناؤه ، إنشاده ، ووزنه» ؛ مجلة كلية الآداب ، جامعة الإسكندرية ، ١٩٤٣ .

(٣) «قضية الشعر الجديد» ، معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ١٩٦٤ . وظهرت طبعته الثانية عن دار الفكر ببيروت ومكتبة الخانجى بالقاهرة ، ١٩٧١ .

(٤) «موسيقى الشعر العربى : مشروع دراسة علمية» ، القاهرة ، ١٩٦٨ . وقد ظهرت الطبعة الثانية فى ١٩٧٨ .

(٥) كل النقول فى هذا البحث هى من الطبعة الأولى للكتاب ، بيروت ، ١٩٧٤ وقد آثرنا ــ تخفيفا ــ النص على الصفحات فى متن البحث .

(٦) ظهرت محاولة مهمة بعد كتاب أبو ديب هى البحث الذى كتبه أ . عبد الملك بعنوان :
"Towords a New Theory of Arabic Prosody"
وقد نشر البحث فى العددين الثامن عشر والتاسع عشر من مجلة مكتب تنسيق التعريب ، الرباط «اللسان العربى» . وفى البحث عرض ونقد موجزان لفرضية أبو ديب .

(٧) إذا شئنا الدقة فإن كتاب أبو ديب يشتمل على فرضيتين لا فرضية واحدة . ويكاد كل منهما أن يكون مستقلا عن صاحبه تماما .
وفى المقال القادم تفصيل لذلك إن شاء الله .

مفهوم الأدبيّة في التراث النقدى إلى نهاية القرن الرابع

تأليف : توفيق الزيدى
عرض ومناقشة
أحمد طاهر حسنين

للقارىء العربي أن يهنىء نفسه ووطنه وأمته كلما أطلت على الفكر العربي شمس كتاب جديد ، أو قبس من تأليف يضيء لنا محراب التراث . وبالمثل ، فإن الباحث فى التراث العربي يهش نفسا وروحا وفكرا حين يرى المطابع وقد دفعت بالمؤلفات العربية واحدا تلو آخر لتسمع الدنيا بأسرها ذلك الصوت الأصيل الذي ما يزال نابضا وحيا ومتناغما لأجدادنا العرب الأوائل .

من هنا كانت سعادتي التى لا تحدّ وأنا أقرأ هذا المؤلَّف ــ قيد العرض ــ عن التراث النقدى ، لباحث متميز وأخ كريم تجمعنا به صلة الرحم التى تستمد جذورها من معتقد عربي ثابت لا يتجزأ .

وإذا كان من كلمة عن المؤلف فهو الأستاذ توفيق الزيدى من مواليد ١٩٥٣ بتالة (الجمهورية التونسية) . وهو حاصل على شهادة التعمق فى البحث سنة ١٩٨٤ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس ، ويدرِّس حاليا بدار المعلمين العليا بسوسة (الجامعة التونسية) . وقد صدر له : أثر اللسانيات فى النقد العربى الحديث ، الدار العربية للكتاب ، تونس ١٩٨٤ .

هذه فى الحقيقة عجالة موجزة جدا عن المؤلف استقيتها من المطبوع على غلاف الكتاب الذى نقوم بعرضه . وإذا كان لنا أن نضيف إليها جديدا فهو أن كتابه « أثر اللسانيات » قد عرضه وعلق عليه الدكتور محمود الربيعى (مجلة فصول مج ٤، عدد ٣، يونية ١٩٨٤ الحداثة فى اللغة والأدب ، جزء ١ صفحات ٢١٧ - ٢٢٢)

وإذا كان علينا دائما أن ننصاع لنصح حجة الإسلام الغزالى فى عدم الارتكان إلى معرفة الحق بالرجال ، بل على العكس معرفة الحق أولا لنعرف أهله ، فإن هذه المقولة كانت بالنسبة لى إرشادا أعاننى على تصور عدة خصائص فى شخصية هذا الباحث تحتم علىّ الموضوعية تسجيلها فى نهاية هذا العرض لا فى بدايته .

وكتاب الزيدى : « مفهوم الأدبية فى التراث النقدى إلى نهاية القرن الرابع » كتاب حافل ومشوق ومثير . فمن الناحية الشكلية يقع الكتاب ــ عدا صفحتى العنوان والفهرس ــ فى ١٩١ صفحة من القطع المتوسط ، وهو منشور سنة ١٩٨٥ فى دار « سراس » للنشر بتونس ، وذلك ضمن سلسلة (تجليات) التى يديرها الدكتور حمّادى صمّود .

وهذا الكتاب أساسا قد قُدِّم فى شكل دراسة لنيل « شهادة التعمق فى البحث » فى إطار المرحلة الثالثة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس بإشراف الدكتور حمّادى صمّود . . وناقشته لجنة من الأساتذة عبد القادر المهيرى وتوفيق بكار وحمّادى صمّود بتاريخ يونيه ١٩٨٤ .

ويقع الكتاب فى تمهيد وثلاثة أقسام :

التمهيد (٤ صفحات) ويطرح فيه الباحث مفهوم الأدبية وصلتها بالأدب .

وبعد التمهيد يجيء عرض الكتاب فى ثلاثة أقسام : القسم الأول : جدلية الظاهرة (صفحات ٨ - ٥٢) .

القسم الثانى : تحديد الأدبية من خارج النص (صفحات ٥٣ - ٩٠) .

القسم الثالث : تحديد الأدبية من النص (صفحات ٩١ - ١٦٩)

وفى القسمين : الأول والثانى حرص المؤلف على ذكر خاتمة لخّص فيها أهم النقاط التى سبق عرضها ، على حين جاء القسم الثالث غفلا

من عنوان الخاتمة ، وإن كان قد ذكر فى نهايته أيضا بعض النتائج . وكان يتبع كل قسم بذكر الهوامش . وبعد الأقسام الثلاثة أورد خاتمة عامة (صفحات ١٧٠ - ١٧٣) ، ذكر بعدها هوامش القسم الثالث (صفحات ١٧٤ - ١٨٣) .

بعد ذلك أورد ثلاث قوائم (صفحات ١٨٤ - ١٩١) أولاها للمصادر ، وقد نبه إلى أن هذه القائمة المرتبة ترتيبا أبجديا تصاحب قائمة الرموز التى استعملها طوال البحث . وثانية القوائم تحوى المراجع العربية ، أما القائمة الثالثة فقد خصصها للمراجع الأجنبية . وسوف نرجىء رأينا فى هذه القوائم إلى ما بعد عرض الكتاب وفى نهاية الكتاب يأتى الفهرس فى صفحة واحدة (ص ١٩٣) . هذا ويتخلل البحث عدد من الجداول والرسوم التوضيحية سنعلّق عليها فى حينها .

ومن حيث الطباعة ، فإن الكتاب كله خال من الأخطاء المطبعية خلوًا تاما اللهم إلا فى حالة واحدة فقط (ص ٨١ ، السطر الرابع من آخر الصفحة) حيث جاءت كلمة العبد مغلوطة وصحتها البعد . عدا ذلك فالطباعة جيدة ، وإخراج الكتاب ممتاز ؛ وهذا تنويه منا بجهد المؤلف وتضافر دار النشر .

هذا من الناحية الشكلية . . فماذا عن الكتاب ومضمونه ؟

أرى من الأمانة العلمية ــ وإبقاء للحفاظ على هدف المؤلف ــ أن أعرض الكتاب بالطريقة التى أوردها عليه مؤلفه .

فى التمهيد ، يميز الباحث بين مصطلحى : الأدب والأدبية ؛ فعلى حين يكون الأدب مجموعة النصوص التى يتوافر فيها البعد الفنى لتؤثر فى المتقبل ، فإن الأدبية أمر موجود حتما فى هذه النصوص ، ولها صلتها بالمتقبل الذى يكون قد اختار النصوص وفق بعد فنى معين .

والتفكير النقدى هو الذى ينقل الأدبية من الخفاء إلى الوضوح والتجلى ، وذلك عن طريق طرح أسئلة مثل :

لم كان هذا النص أدبيا ؟ ولم اختير ؟ وبماذا يختلف عن النص العلمى أو التاريخى أو الفلسفى ؟

لم نجمع معا نصوصا تختلف زمانا ومكانا وجنسا لمؤلفين مختلفين ؟

لم أثرت نصوص المتنبى فى مجتمعه وفينا حتى الآن ؟ لم نستجيب نحن لنصوص أخرى ، على حين لم يستجب لها مجتمعها الذى نشأت فيه ؟

هذه الأسئلة التى يطرحها التفكير النقدى تتطلب إجابات ، والإجابات عنها هى ــ فى نظر المؤلف ــ الشىء الذى يبلور مفهوم « الأدبية » .

وفى التمهيد يذكر الباحث أيضا غايته من البحث ، ويحصر هذه الغاية فى : التوصل إلى معرفة البنية الذهنية فى إدراك « الأدبية » فى التراث النقدى . وسوف أفصّل القول فى المنهج بعد الانتهاء من عرض الكتاب .

ويأتى القسم الأول ليناقش جدلية الظاهرة من خلال منظور استقراء التراث النقدى إلى نهاية القرن الرابع الهجرى ، والمؤلف يعترف سلفا بصعوبة مفهوم « الأدبية » ، ويعده غامضا ومحيرا وتجريديا . وهو يذهب إلى أن الأدب بما هو ظاهرة مألوف للجميع ، ولذا يسهل تصوره ؛ أما الصعوبة فإنها تكمن فى البحث عن الخصائص أو العناصر التى تجعل منه أدبا ؛ وهذه الخصائص هى التى تعنى « الأدبية » .

هذه العناصر وغيرها توجد متفرقة فى أحكامنا النقدية ، وتجميعها لا يتم إلا تدريجيا ؛ شأن إدارك الظاهرة نفسها : يبدأ بالحس الغامض ثم ينتهى إلى المعرفة العقلية الشاملة .

وهذا ما حدث بالفعل منذ نقد الجاهليين الذى انبنى بداية على الذوق الفطرى لا الفكر التحليلى ، ولهذا فقد جاء حكما غير معلل وغير مشفوع بحيثياته ، بالإضافة إلى ما يزخر به من أحكام تقديرية تتراوح بين الانفعال الشعورى الآنى ، والخاطرة النقدية الموجزة ، وكذلك النظرة البلاغية العقلانية المحيطة .

وقد وضع الباحث يده على ثلاثة أوجه جدلية تشكل أهم المستويات لإدراك الأدبية ، وهذا الأوجه هى :

أولا : انفعال شعورى يرتكز على تقبل النص ، ويؤدى إلى لذة يحدثها النص عند المتقبل .

ثانيا : تفضيل نص على نص أو أديب على أديب .

ثالثا : تعليل وتأصيل يتعديان مرحلة الإعجاب ، وهذا ــ فى رأيه ــ أرقى الوجوه وأعلاها درجة فى الإحاطة « بالأدبية » .

وهو يرى فى هذه المراحل مستويات فكرية لتحديد الظاهرة ، لا يجدها تتبع بالضرورة خطا زمنيا مضبوطا ، لأنها مجرد مواقف توقفنا على تطور التفكير النقدى فى تصور « الأدبية » .

وتشغل المستويات الثلاثة (الانفعال ، والتفاضل ، والتأصيل) اهتمام الباحث ، ومن ثم تستحوذ على القسم الأول كله .

يوضح الكاتب كل مستوى على حدة ، فالمستوى الأول ، وهو مستوى الانفعال أو تقبل النص ، هو ــ من وجهة نظره ــ أول موضع لرصد « الأدبية » ، وقد أطلق عبارة « التلذذ الأدبى » على ما يحدثه النص من وقع لدى المتقبل .

ويروح الباحث يتلمس الشعور بهذا التلذذ لدى النقاد القدامى محاولاً معرفة المظاهر الحركية أو الإجراءات الفعلية التى يثيرها هذا الشعور . وقد وجد أن هذه المظاهر أو الإجراءات تنحصر فى : الإيماء ، حين أومأ الرسول (ص) عندما سمع كعبا ينشد ؛ أو الضرب بالرجل ، كما ضرب الوليد برجله طرباً ؛ أو البكاء ، وهو شكل آخر لإظهار الشعور بالتلذذ عند سماع نص ما .

والباحث هنا يأخذ على النقاد القدامى وقوفهم عاجزين عن تعليل أثر النص فى المتقبل ، ومن ثم عجزهم عن استكناه سر الجودة فى نص ما .

ومن هنا جاءت معرفتهم للجودة من هذا المنظور معرفة غامضة بعيدة عن التحليل الموضوعى ، لأن الذوق وحده كان المحك الذى اعتمدوا عليه غاية الاعتماد . وهو يستند فى رأيه هذا بما قاله الآمدى من « أن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة » .

المستوى الثانى هو مستوى التفاضل ، وفيه كان الفكر النقدى موجهاً إلى نوعين من التفاضل : أحدهما ثنائى يجرى فيه التفاضل بين طرفين قد يكونان شاعرين اثنين ؛ وثانيهما كان يتم فى إطار جماعى .

والتفاضل فى إطار ثنائى يضرب له مثالاً بقصة تحكيم أم جندب الطائية بين امرىء القيس وعلقمة فى وصف كل منهما للفرس ، وفى ذلك اتصل تعليل الحكم بأصول الفروسية ، أو اعتمد عليها .

وهذا يدل على أن تناول الأدبية كان خاضعاً ـ فى الأساس ـ للمنطوق على مستوى البث والتقبل ، وكذلك كان المتقبل للنص يصدر فى تعليله لجودة النص من محيطه هو ؛ إذ كلما كان النص الأدبى وفياً لعادات الناس كان وقعه أشد وتأثيره أقوى .

ومن هنا كان المتقبل فى العصر الجاهلى يعلل لجودة النص بما جاء موافقاً لنمط حياته ، بل حتى لاستعمالاته اللغوية ، كما حدث فى نقد استخدام كلمة « الصيعرية » التى انتقدها طرفة بن العبد فى بيت للمسيّب .

هذا وقد يعجز كثير من النقاد عن التعليل لأن وجوه التقارب عادة ما تكون أكثر من أوجه الاختلاف .

والتساوى فى الجودة ، ومن ثم عجز النقاد عن تعليل التفاضل الثنائى كان إرهاصاً بميلاد شكل جديد لتحديد « الأدبية » ؛ وقد تمثل ذلك فى فكرة « الطبقة » .

فإذا كان هذا الفريق يقدّم هذا الشاعر ، وذاك يقدّم شاعراً آخر ، فمعنى ذلك ببساطة أن الشاعرين متساويان ، ويشكلان طبقة واحدة . وهنا يقتبس الباحث نص الآمدى بأن : « الناس لم يتفقوا على أى الأربعة أشعر فى امرىء القيس والنابغة وزهير والأعشى ، ولا فى جرير والأخطل ولا فى بشار ومروان ، ولا فى أبى نواس وأبى العتاهية ومسلم » .

وفحوى هذه المقولة أن التفاضل بين هؤلاء لم يعد ممكناً ، لأنهم فى منزلة واحدة ؛ ومن هنا نشأت ـ فى رأى الباحث ـ فكرة « الطبقة » وهى ما يتم فيه النوع الثانى من التفاضل ، وهو التفاضل الجماعى .

وهنا يفصّل الباحث القول فى المراد « بالطبقة » ودلالاتها ، وكذلك الأسس التى انبنت عليها ؛ فيشير إلى أن « الطبقة » كانت مصطلحاً عاماً شائعاً بدأ أولاً فى دوائر المحدّثين والقرّاء ثم امتد إلى الأدب .

كذلك فإنه يورد الدلالات العديدة التى استخلصها لمصطلح « الطبقة » وأهمها التساوى والمحاذاة . وهو يشير إلى أن مصطلح « الطبقة » قد استخدم فى ترتيب الشعراء وذلك حين عجز النقاد عن المفاضلة .

وهو يؤكد أن أصحاب الطبقة الواحدة متميزون فى بابهم ؛ إذ إن عناصر الائتلاف بينهم ـ من وجهة نظره ـ أكثر من عناصر الاختلاف .

وقد انعكس هذا ـ فى رأيه ـ على المفهوم الاصطلاحى النقدى « للطبقة » ؛ إذ هى مجموعة الشعراء المتساوين فى خصائص معينة . وهذا لا يعنى أن واضع « الطبقة » لا يستطيع ترتيبهم بحسب التفاضل ، بل الأمر على العكس من ذلك ؛ فالطبقة لا تكتسب بُعدها التفاضلى إلا إذا قيست ببقية الطبقات .

ومن هذه الزاوية يقرر الباحث أن كتب الطبقات قد جاءت لتحوى تخطيطاً ثنائياً :

تفاضل داخلى ، يرتب بموجبه الشعراء داخل كل طبقة على حدة (وهذا أكثر صعوبة لأن التشابه أكثر بين أصحاب الطبقة الواحدة) وهذا النوع هو الأكثر التصاقاً بمفهوم « الأدبية » .

تفاضل خارجى ، وترتب على أساسه كل الطبقات .

وأول من اعتمد الترتيب الخارجى ـ فى نظر الكاتب ـ هو الأصمعى فى كتابه « فحولة الشعراء » . وفيه يهتم بتنزيل الشاعر ضمن طبقة الفحول أو خارجها .

والباحث يستخلص هنا المراد بالفحولة قائلاً إنها اكتمال الجودة ، وإن كانت مقاييس هذا الاكتمال غائبة على الأقل فى طبقة الفحول ، أما فى طبقة غير الفحول فهناك مقاييس أهمها : الكَمّ .

والكَمّ كان يعدّ دلالة على طول نفس الشاعر ، بالرغم من أنه ليس دائماً بالوسيلة المأمونة إلى الجودة ، ولذلك كان يضاف إليه المقياس اللغوى الذى أفرز لنا الكثير من المسميات والعبارات التى كانت لها دلالاتها ؛ وذلك مثل : فلان حجة ، فلان أعيانى شعره ، ليس يشبه شعره شعر العرب .

ونظراً لاشتمال « فحولة الشعراء » على شعراء جاهليين ومخضرمين فحسب نجد أن هذا الإجراء قد أرشد الباحث إلى استخلاص حقيقة مؤداها أن قياس « الأدبية » كان مبعثه اقتناعات لغوية خاصة بالقديم ؛ ولعل هذا هو ما جعل الناقد لا ينظر إلى النص الأدبى من جهة وقعه وجودته ، ولكن النص عنده جيد لأنه جاهلى ، وغير جيد لأنه غير جاهلى .

وقد تمثل هذا الموقف بوضوح لدى أبى زيد القرشى فى « جمهرة أشعار العرب » ، وابن سلام الجمحى فى « طبقات فحول الشعراء » .

ويوازن الباحث هنا بين الترتيبيْن : الداخلى والخارجى ومدى إسهام كل منهما فى تحديد « الأدبية » ، وينتهى إلى القول بأن الترتيب الخارجى للطبقات لا يعين على فهم « الأدبية » لأنه يهتم بالإحصاء والرتب أكثر من تحليل الظاهرة الأدبية نفسها .

أما الترتيب الداخلى فهو ـ من وجهة نظره ـ أكثر نجاحاً فى تحديد « الأدبية » حيث تظهر عوامل الاشتراك بين أصحاب الطبقة الواحدة التى هى أكثر دقة . وهذه العوامل قد أفرزت لنا عدداً من المقاييس أجملها الباحث فى شقيْن :

مقاييس من النص

وهنا تسلط المقاييس النابعة من النص لإنزال الشعراء فى طبقاتهم ، وذلك بطبيعة الحال يحدث على يد ناقد خبير معاين كثير المدارسة ، كالجمحى ، مثلاً ، الذى يتردد فى كتابه مصطلحات : عذوبة ، رقة ، حلاوة ، حسن تأليف الكلام فى نسجه ، كما تتردد جمل عن المعنى والابتداع والمعاظلة .

مقاييس من خارج النص ،

وهنا نجد مناقشة مسائل تتعلق بأصحاب النصوص ، كالاقتدار على القول فى مختلف الأغراض الشعرية ، ومسألة توثيق النص ونسبته إلى قائله ، وهنا يشير الباحث إلى أسباب الانتحال :

الرواة ، والعصبية بين القبائل ، وشهرة قصيدة ما ، كما يشير إلى مسألة الوراثة فى الشعر .

وينهى الباحث مناقشته لهذه النقطة بخلاصة موجزها أن التفاضل نهج فكرى قام أساساً على الانفعال الشعورى لدى المتقبل ، إذ يعمد هذا إلى الحكم بتفوق النص الذى يوفر أكثر قدر من اللذة الأدبية .

ونظراً لأن أصحاب الطبقات قد اقتصروا على الترتيب التفاضلى فإن الأدبية لم تتبلور تبلوراً تاماً على أيديهم ، وإن كان هذا لم يمنع ظهور بوادر الاهتمام بجوانب مختلفة من النص ، والعناية لأول مرة بوظيفة الناقد أو دوره . وكان ذلك أهم المؤشرات لمستوى « التأصيل » ؛ وهو الوجه الثالث والأهم بعد « الانفعال » المؤدى إلى اللذة الأدبية ، و « التفضيل » المشار إليه فى كتب الطبقات .

يشير المؤلف هنا إلى أن مستوى «التأصيل» يمثل نضج الفكر النقدى فى إدراك «الأدبية» (ينبغى أن يعلم هنا أن المستويات الثلاثة كانت متداخلة زمنيا ، ولذلك فإن التأصيل لم يكن مرحلة لاحقة)

هذا وقد تطورت مباشرةُ النص الأدبى فى طورين : شفوى وكتابى . الشفوى صاحب المفاضلات ؛ وهو أمر مهّد له اللقاءات بين صاحب النص والمتقبلين (والحكم هنا كان فوريا لا يستدعى التمحيص) . وهذه اللقاءات اتخذت شكلين : إما بين الشعراء أنفسهم سواء حضروا أم لم يحضروا (كتلك النقدات التى كانت لدى كل من عمر بن أبى ربيعة ، وجميل بن معمر) . وبعض هذه اللقاءات حدث بين النقاد والشعراء ، وهذا النوع قد اكتسب نوعا من الحدة ؛ إذ كان شاعر كالفرزدق مثلا عنيفا فى رده على ابن أبى إسحاق الحضرمى حين قال له : «علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا» . وفى هذه الظروف كان الجو النقدى مشحونا بالأهواء والتعصب ؛ فصدرت أحكام بعيدة عن الموضوعية .

هذا عن الطور الشفوى فى مباشرة النصوص الأدبية ، أما الطور الآخر فقد كان كتابيا ، وفيه باشر الناقد النص بعيدا عن صاحبه . وقد تحقق هذا بفضل توافر عدد من العوامل مثل : ظهور دواوين الشعراء ، وحركة جمع الشعر التى أثمرت المختارات وكتب الأدب . وقد كان توافر المادة الشعرية المكتوبة من العوامل التى جعلت الناقد يتأمل النص ويتدبر «الأدبية» ، وقد برز هذا مع مؤلفى الطبقات مثل الجمحى فالجاحظ ثم مع الباقلانى والآمدى .

وفى ظل هذه الظروف تبلورت وظيفة الناقد حيث نما الوعى بأبعاد «الأدبية» أكثر من ذى قبل . وقد تمثل هذا فى اتجاهين متوازيين :

موقف الشعراء من اللغويين المتعصبين ، وموقف النقاد الذين ادعوا ردّ صناعة النقد إليهم ، ومن هنا ساد المبدأ الذى أرساه القاضى الجرجانى فى الوساطة : «لكل صناعة أهل يرجع إليهم فى خصائصها ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها» .

وبهذا ينهى الباحث توفيق الزيدى مناقشته للقسم الأول الخاص بجدلية الظاهرة ، ويخلص بعد ذلك إلى تحديد «الأدبية» من خارج النص (فى القسم الثانى من الكتاب) ، ثم من النص (فى القسم الثالث والأخير) .

وحيال تحديد الأدبية من خارج النص طوّف بنا المؤلف بادىء ذى بدء فى الحالة النفسية التى يعيشها المبدع ، وهى حالة المعاناة فى أثناء الخلق .

وهو يشير إلى أن النقاد العرب كانوا على وعى بهذه الحالة . ويرغم إيمانهم باستعصاء الخلق ، فقد حاولوا البحث فى دواعى لحظات الخلق والإبداع ، وانتهوا إلى حقيقة مؤداها أن الاختلاء بالنفس مهم ؛ ولهذا فقد أجمعوا على أن الزمن الذى يسمح بالخلق هو وقت فراغ البال ؛ ومن هنا اختاروا أول الليل ، والخلوة فى الحبس والمسير . كذلك كان العنصر المكانى مهما ، وذلك كالصحارى والأودية ، كما كان الطرب والشرب وسيلتين من وسائل الاختلاء بالنفس .

ونظراً لأن حالة المعاناة يكتنفها الغموض دائما وتكون محوطة بالأسرار ، فقد لابستها الاعتقادات الخرافية ، وفى هذا المجال تنزلت الأقاويل بظاهرة شياطين الشعر .

ومن هذا المنظور كانت «الأدبية» أمرا عسير المنال . وهذه ظاهرة يردها الباحث إلى ثلاثة أسباب :

سبب نفسى / اجتماعى ، سبب تربوى / ثقافى ، وسبب دينى . ومن هنا يذهب إلى أنه قد أتى على «الأدبية» مرحلة كانت تفسَّر فيها عن طريق الخرافة ، كمسألة شياطين الشعر التى يقول عنها الجاحظ إن المتقبل لها إما أعرابى عاش ظروف الوحشة والانفراد ، وإما عامى لم يأخذ نفسه بتمييز ما يستوجب التكذيب والتصديق والشك .

وقد لعبت المفاهيم الدينية السائدة فى الجاهلية دورها فى هذا المضمار ؛ إذ إنها كانت ترتبط بكل التصورات التى تدور حول القوى الخارقة للعادة كالسحر والجن والغول وما إليها .

وعلى أية حال ، فإن الباحث يقطع بأن المرحلة الخرافية فى تناول مفهوم «الأدبية» كانت نهايتها ظهور الإسلام ، حيث كانت قيم الدين الجديد أهم أداة قضت على خرافية «الأدبية» ، ووصلتها بمرحلة جديدة هى المرحلة الحضارية .

وفى هذه المرحلة الحضارية برز مقياس النسب ، فعُدَّ واعتبر الشاعر المقدم هو ذلك الشاعر الذى صفا نسبه ؛ وهذا ـ كما نرى ـ مقياس يراه الباحث يتردد فى كتب النقد عموما ، وبخاصة فى كتب الطبقات والتراجم .

والوجه الآخر للمسألة هنا أنه كان طبيعيا أن يتحرزوا من أغربة العرب لأنهم ينتسبون إلى أب فقط ؛ الأمر الذى بسببه لم يرتفعوا إلى مصاف الشعراء أصحاب النسب .

ويشير الباحث هنا إلى أنه نتيجة لهذا المقياس الصارم ظل عدد من الشعراء مغمورين فى الخفاء ، ومن ثم فإننا لا نستطيع أن نجزم بأن ما وصلنا هو كل الشعر العربى .

ويعالج الباحث بعد ذلك مسألة التناول التقنى للأدبية فيعرض للطبع والصنعة ، ولكنه يتناولها من منظور جديد جدة تامة ـ هكذا يقول ـ حيث أشار إلى أن الطبع وأهميته والاعتداد به كان مميزا رئيسيا لأدبية النصوص ، فى مقابل التكلف ، الذى هو النتيجة الحتمية لطغيان الصنعة وبروز الدخلاء فى العرب وفى الأدب . وهو يشير هنا إلى أنه وإن كان الأعاجم يعدون دخلاء حضاريا ، فإن من العرب أيضا من كانوا يعدون دخلاء أدبيا ، وهؤلاء وأولئك كانوا يزاحمون المطبوعين (أو المقتدرين على القول دون معاناة أو دون صنعة) .

صحيح أن العرب أقروا جانب الصنعة ، ولكنهم كانوا يذمون طغيانها وتكلفها غاية فى ذاتها .

ويستطرد الباحث إلى إبراز عدد من الضوابط للاكتساب والصنعة ، ويكاد يحصر كل ذلك فى أن النص الجيد هو ذاك الذى كان نتيجة التفاعل بين الطبيعية والصناعة ، وهو ما أطلق عليه الجاحظ «المركّب» ، وهو الذى يساوى «عفو البديهة وكد الروية» ، كما يشير أبو سليمان المنطقى فى «الإمتاع» للتوحيدى .

والباحث يورد المراحل الأساسية لطور إحكام الصنعة ومنها : المران ، وعرض النصوص على النقاد والعلماء ، وأخيرا مرحلة التعهد .

وبهذه المراحل ينتهى القسم الثانى الذى أراد له المؤلف أن يأتى لبيين تحديد «الأدبية» من خارج النص .

والقسم الثالث والأخير يختص بتحديد «الأدبية» من النص نفسه . ويستهله الباحث بذكر الخصائص العامة للكلام الأدبى من خلال المقارنة بين أنماط الكتابة ، وهو يعطينا مفتاحا سحريا للتفرقة إذ يقول إن حل المنظوم ونظم المنثور كان طريقة لتوضيح «أدبية» النص .

فالشعر خطاب نقدى لا يعتمد على العروض فحسب ، فالخصائص العروضية وحدها لا تكفى لإبراز جودة الشعر ، إذ إن فى الشعر ما هو أقوى وهو : بنيته اللغوية : (هذا النسيج المتلائم من وزن وقافية ولفظ ومعنى) . وهذه الخاصية البنيوية للشعر هى التى تحول دون ترجمته ، ومن ثم فإن هذه البنية هى أساس رئيسى للأدبية .

يشرح الباحث أبعاد هذه البنية ، فيعرض لقضية اللفظ والمعنى ، مركزا على أهم العوامل التى تجعل لكل منها فاعلية فى الكلام الأدبى ، وهو يشير إلى أن القدامى ذهبوا إلى أن المعنى هو المنطلق ، واللفظ هو التابع . وقد تعدد التصور حول المعنى فى النقد القديم ، إذ قد نظروا إليه أحيانا على أنه المدلول الذى لا يدخل حيز الوجود الفعلى إلا بواسطة اللفظ ؛ ومن هنا ارتبطت الألفاظ بالحس ، على حين ارتبطت المعانى بالعقل . وكذلك فقد نظروا إلى المعنى أحيانا على أنه الموضوع أو الغرض مثل : الوقوف على الديار ، والتسليم أو البكاء عليها ، كما يتضح فى كتاب « الموازنة » للآمدى .

كان السبق إلى المعنى أحد مقاييس « الأدبية » ، ولهذا كان الارتباط قائما بين المعانى وملاحظات السرقة أو ملاحظة القديم بوجه عام .

والباحث هنا يشير إلى أنه قد ترتّب على نظرة النقاد القدامى إلى المعانى عدة نتائج فى غاية الخطورة ؛ هى :

وجوب جريان المعانى مجرى العادة ، وذلك نظراً للاشتراك فى المعانى حيث إنها كانت نابعة من تراث ثابت ؛ ولهذا فقد عدّ قدامة مخالفة العرف من عيوب المعانى ، ولعل أبا تمام قد هوجم للسبب نفسه ؛ أى لخروجه على العرف . وكان الجاحظ قد أرسى الكثير من المفاهيم فى هذا الصدد ؛ وذلك حين أشار إلى أن من عادة الشعراء إذا كانت هناك مرثية أن تغير الكلاب على بقر الوحش وتقتلها ، ومن هنا كانت مجاوزة ذلك من قبيل المخالفة الأدبية .

ومن النتائج أيضا : تقنين السرقة الأدبية ، وذلك أمام ضغط رصيد المعانى ، الذى بسببه راح النقاد يقننون السرقة ويبينون طرقها ، والسبيل أو السبل لإخفائها .

وثالثة النتائج هى : وظيفة اللفظ فى إبراز المعنى ، وكان ثمة تركيز ملحّ على متانة العلاقة بين اللفظ والمعنى ، أو ما أسموه بـ « المشاكلة » ؛ إذ على قدر الكسوة اللفظية يكون إظهار المعنى فتزداد قيمته . ومع كل ذلك فقد اضطر النقاد الأقدمون إلى حصر الجودة فى اللفظ والزخرف اللفظى حيث شاع لديهم أن المعانى مشتركة .

والباحث لا يترك المسألة عند هذا الحد ، بل إنه يضيف إليها أبعادا جديدة توضحها . وفى سبيل ذلك يعاود الحديث بالتفصيل عن العوامل التى تجعل للمعنى واللفظ فاعلية فى الكلام الأدبى . ويدرج مناقشته هنا تحت عنوانين أو خاصتين رئيسيتين هما : خاصية التحول ، وخاصية الإيقاع .

وهو يشير إلى أن التحول الدلالى هو إحدى الطاقات المحرّكة للأدبية . وهذه الطاقة تبعث فى النص الحيوية والنشاط ، ولهذا أيضا علاقته بالتلميح والتصريح . والباحث يرسى نظرية العرب فى التحول الدلالى على أربع قواعد :

قاعدة المقارنة ، وفيها تأتى سهولة بناء التشبيه وتماشيه مع قوانين أدبية المنطوق ، كما أن التشبيه يبنى أحيانا على المقارنة الكامنة للتصريح ، وأحيانا يجىء مبنيا على قاعدة الحسية .

وهناك قاعدة التداعى على مستوى الحقيقة لا المجاز ، وهى تقتضى قيام نظامين ماثلين ومستقلين يجمع بينهما الاختلاف والاتفاق فى الوقت نفسه .

وقاعدة التفاعل ، وهى تقتضى قيام نظامين مستقلين غير ماثلين يحصل من تفاعلهما نظام جديد ، كما هو الحال فى الاستعارة .

وأخيرا قاعدة التجاوز ، وفيها يرى الباحث أن الإبداع عند العرب كان مطوّقا أو مكبّلا بعدة مقاييس معيارية ، وذلك كالإفراط والمبالغة والغلو والإحالة والتناقض .

هذه فحسب رؤوس موضوعات . والخلاصة أن الباحث ينهى مناقشته لقواعد التحول الدلالى الأربع بنتائج مؤداها أن طاقة التحول الدلالى قد أثارت قضايا شائكة لدى النقاد ، وكانت حافزا لهم على التحليل وتقصّى أصول المسائل ؛ الأمر الذى جعل بحوث النقاد العرب تجرى على نهجين :

أحدهما وصفى أدى بهم إلى الإقرار بخفاء المعانى ، والتلميح ، وما يحدثه ذلك من لذة عند المتقبل ؛ وثانيهما معيارى أدى إلى نتائج كبّلت الإبداع وكبحت قوة الخلق ، كاحترازهم من الاستعارة ، وحظرهم لكل وجوه مجاوزة السنن فى حقل استخدام المجاز .

وإذا كان من كلمة أخيرة هنا ، فإنه فى مجال التحول الدلالى يبرز التشدد بدرجة تظهر فيها « الأدبية » مكبّلة بأوثق القيود .

هذا عن خاصية التحول ، والخاصية الأخرى هى خاصية الإيقاع . والباحث يعترف بغموض هذا المصطلح قديما وحديثا ، وهو يرى أن البعض قد يعد تعاقب الليل والنهار إيقاعا ، وقد يذهب آخرون إلى أن انتظام دقات القلب تندرج هى الأخرى تحت هذا المفهوم . وهذا وذاك لا يكشف عن الإيقاع بطريقة واضحة ؛ وربما

كان السبب كامناً فى أن الإيقاع يرتبط ـ بسبب او بآخر ـ بالموسيقى ، وهى التى تعتمد قرع السمع أساسا . ومن هنا تصور البعض أن الإيقاع كامن فى الأصوات دون المعانى . وبرغم هذا فإن إشكالية الإيقاع تتضاعف حيث نجد أنه يرتبط بالشعر فحسب ، ربما نتيجة للإمكانات العروضية ، رغم أنها وحدها لا توفر الإيقاع .

لقد أحس النقاد العرب القدامى بكل هذا فوصفوا الشعر بـ « العذوبة » و « الرقة » وكثرة « الطلاوة والماء » ؛ كما لاحظوا تأثير ذلك فى المتقبل ، فعبّروا عن « الارتياح » و « الأريحية » و«الطرب» ، وغير ذلك مما ينتمى إلى اللذة الأدبية .

ولم يقتصر الأمر هنا على الشعر فحسب ، بل راحوا يفسرون وجود هذه اللذة الأدبية حين سماع القرآن الكريم ، وقد عدّ الخطابى هذا وجهاً من وجوه الإعجاز .

ويشير الباحث إلى أن لذة أى نص لا يمكن أن تتأتى إلا من جميع مكونات النص لفظا ومعنى وبناء ، والعوامل الموحدة لهذه المكونات تتجلى فى الإيقاع الذى يتعدى حدود الأجناس الأدبية ليصبح طاقة تحرّك كل فنون القول .

ولهذا يخطىء من يقول إن العرب حدّوا جودة الشعر بوزن فقط أو قافية فحسب ، إذ إنهم عدوا الخصائص العروضية أحد وجوه الإيقاع ليس غير . ولابن طباطبا إشارة دالة حيث يحدّ الشعر بالإيقاع لا العروض : « وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه » .

ويخلص الباحث بعد كل هذا إلى أن للإيقاع وظيفة مزدوجة ؛ إذ فيه وصل مكونات النص بعضها ببعض ؛ وأيضا له تأثيره فى المتلقى . أما وسائل هذه الطاقة فهى كل ما يوفر الانسجام والتلاؤم .

والباحث يحصر هذه الوسائل فى مستويات هى ، على الترتيب الذى أورده : الأصوات والألفاظ والمعانى والبناء .

ويأتى مفهوم النص عنوانا يتوج آخر فصل فى الكتاب . وفى هذا الفصل يستدرك الباحث بأن كل ما قاله عن خاصيتى التحول والإيقاع إنما ينصبّ على تبيّن مقومات الكلام الأدبى دون النص ، ويعود هذا فى رأيه إلى أن الوحدة المعتمدة فى تحليل ذلك الكلام لا تتعدى الجملة أو البيت الشعرى ، على حين أن وحدة « الأدبية » هى النص .

ما النص ؟ وما خصائص « الأدبية » فيه ؟

سؤال مزدوج يفيض الباحث فى الإجابة عنه .

لقد أكد النقاد القدامى فكرة النظام بما هو مقوم أساسىّ لبنية النص ، ولهذا تتردد مصطلحات : النظم ، المشاكلة ، الرصف ، الائتلاف ، البناء . وهذه المصطلحات تدل على أن ما يميز أدبية النص هو تلك البنية التى تجعل منه لحمة واحدة . فالنظام لدى النقاد الأقدمين كان بمثابة المحور الفقرى لبنية النص أو هو جوهر هذه البنية .

ولتوضيح ذلك يطور الباحث فكرة مؤداها أن النظرة النقدية عند الأقدمين لم تقف ، كما شاع ويتردد دائما ، عند الحدود الجزئية التى مؤداها أن البيت ينفصل عن سابقه أو لاحقه ، وإنما تتعدى هذه النظرة الحدود التجزيئية للنص لتصل فى النهاية إلى التصريح بضرورة إقامة نظام تتم فيه وحدة النص . وهذا هو المبرد يقول : « وأول ما يحتاج إليه القول أن ينظم على نسق وأن يوضع على رسم المشاكلة » .

وتتجلى هذه النظرة الشمولية من وجهة نظر الباحث فى ثلاثة محاور ، ألخصها على الوجه التالى :

وعى القدماء بالنظام على مستوى النص كله ؛ ومن هنا أدرك العرب بعض الظواهر الفنية شكلا ومضمونا . وكانوا يثبتون ذلك فى أسماء الشعراء وكناهم كالمهلهل والمزرد والمرقش والممزق والمتلمس والشريد وعويف القوافى وما إلى ذلك .

وبهذا الإدراك أو على هذا الأساس رفض النقاد كل شعر اضطرب نسجه وإن جاءت معانيه صحيحة .

وكعادته دائما طوال البحث يوثق الزبيدى هذه المقولة بنصوص تؤكد ما يقوله : « قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء : أنا أشعر منك ، قال : وبم ذاك ؟ قال : لأنى أقول البيت وأخاه وتقول البيت وابن عمه » .

وقد أضيف إلى ما قال تعييبهم لبعض الشعراء بأن شعرهم « ليس فيه قران » .

ويتوج الباحث جهده فى هذه النقطة بذكر نقد الباقلانى لقصيدتى امرىء القيس والبحترى ، مشيرا إلى أبعاد نظريته فى النظم .

وثانى المحاور هنا أن الشاعر صائغ ألفاظ وخالق بناء ، وذلك يشمل النص بما هو كل ، والكلمات بأصغر وحداتها وهى الحروف أنفسها . وهذا التصور نابع من مفهوم الصناعات بعامة ؛ فتقويم عمل صاحب أى صناعة لا يتم وفق المادة التى يستعملها ، وبل بتقويم عمله وفق الشكل وكيفية تحويل تلك المادة .

وإذا كانت المعانى فى الشعر بمثابة المادة ، فإن مجال الإبداع يكمن فى نظام النص وإحكام بنائه .

أما المحور الثالث والأخير فى مفهوم النص فيتضح من فهم الأقدمين للشعر على أنه تلاحم وسبيكة مفرغة . فالجاحظ يشير إلى أن « أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج ، فيعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا جيدا وسبك سبكا واحدا ؛ فهو يجرى على اللسان كما يجرى الدهان » .

ونجده الشىءنفسه لدى ابن طباطبا الذى يجعل الشعر « كالسبيكة المفرغة والوشى المنمنم والعقد المنظم واللباس الرائق ، فتسابق معانيه وألفاظه ؛ فيلتذ الفهم بحسن معانيه التذاذ السمع بمونق ألفاظه » وفى معرض آخر يقول ابن طباطبا : « بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة ، وجزالة ألفاظ ، ودقة معان ، وصواب تأليف » .

وهذا النص فى رأينا هو الذى يعبر بالنقد العربى القديم من الحدود الجزئية التى ألصقت به ظلما على مر الأجيال ، إلى ساحة الإطار الشمولى فى النظرة إلى النص بما هو كل .

ولكن الباحث مع اقتناعه بتصور القدامى للبناء التكاملى للنص ، يعود فيقرر أن هذه الإشارات النظرية من واقع ما ساقه من نصوص حول النظرة الشمولية للنص ، لم يكن لها أى امتداد .

وإذا حدث وجاء شاعر ــ كأبى تمام أو المتنبى ــ من الذين يمارسون « النص » ، ظل النقاد يركزون على الكلام الأدبى ، وكان هذا هو

السبب فى تلك القطيعة التى كانت تحدث بين أمثال هؤلاء الشعراء والنقاد .

ومعنى ذلك أن تصور « الأدبية » عند المبدعين سبق تصورها عند النقاد ، ولم يحدث العكس إلا فى القرون التالية عن طريق مساهمات كل من عبد القاهر الجرجانى ت ٤٧١ هـ ، وحازم القرطاجنى ت ٦٨٤ هـ .

***

بعد هذا العرض أقول إننا ندرك إدراكاً تاماً مدى ثراء تراثنا النقدى القديم . وفى إطار هذه المقولة ينبغى أن نعترف لكل باحث جاد بأحقيته فى تناول هذا التراث وحريته فى معالجته .

وفى ضوء هذا أقرر أن كتاب توفيق الزيدى قد جاء رؤية جديدة للتراث النقدى . وإعادة توزيعه وتشكيله ، بمنهجية تجميعية شاملة . وتتضح هذه المنهجية فى الحقيقة منذ أول الطريق ، حيث نجد الباحث يحدّد مصطلحاته بشكل ينم عن فهمها وإرادة إفهامها بوضوح . وهو يعترف بأن غايته تنحصر فى التوصل إلى معرفة البنية الذهنية فى إدراك « الأدبية » فى التراث النقدى ، وفى سبيل ذلك راح يهتم بإيراد العوامل التى فجرت القضايا الكبرى فى النقد الأدبى ، بغية الكشف عن مساهمتها فى بلورة القيمة الفنية للنص .

والباحث ذو نفس طويل ، يحدد أقسام البحث ويدرج تحت كل منها تقسيمات جانبية تتصل أولاً بهدف كل قسم ، وتخدم ثانياً هدف البحث بوجه عام . وهذه التقسيمات الجانبية كانت ميزة ولكنها مع ذلك قد أدت أحياناً إلى تفرع فى المسائل المعروضة تجعل من الصعب أحياناً متابعتها بدرجة الوضوح التى أرادها لها الباحث . وسوف نعود لمناقشة هذه النقطة بالتفصيل .

الباحث منهجى تطبيقى ، إذ راح يعزّز الآراء النظرية ويستدل لها بنصوص توثق ما يقول . والحق يقال ، لقد وضع هذا الباحث يده ــ فى ذكاء وخبرة ومعايشة ــ على عيون النصوص النقدية فى التراث العربى ، فجاءت اقتباساته وتوثيقاته جميعها فى أماكنها الصحيحة دون قسر أو اعتساف ، بل لا نغالى إذا قلنا إن البحث كله قد كان توثيقيا لدرجة يصعب معها حذف جزء منه ، ولهذا فلا أنكر مدى المعاناة التى وجدتها وأنا بصدد تلخيص الكتاب تلخيصاً أميناً ، وبرغم حرصى على ذلك فلا أدعى أننى قد أتيت على كل النقاط التفصيلية المهمة .

الزيدى دقيق فى الاستدلال بالنصوص ؛ يفهمها ويستوعبها ويستشهد بها على نحو علمى سليم . كذلك فإن تعامله مع النصوص المقتبسة للتوثيق لم يأت بشكل مغلق ، لأنه حاول دائماً أن يضيف من فهمه ومعايشته الشيء الكثير .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإنى أشيد هنا بأسلوب المؤلف ودقته فى التعبير ، وإن كانت لغته ليست باللغة المسطحة أو المباشرة ؛ إنها لغة مشحونة مفتولة مضغوطة ؛ ولهذا فإن قارىء الكتابيستلزم أن يتبع الرويّة والأناة وهو يقرؤه ؛ ذلك لأن تعبير المؤلف أحياناً يجيء ليستلزم من القارىء وقفة لفهمه . وخذ على سبيل المثال هذه السطور القلائل من صفحة ١٤ .

إن هذا المبحث خاضع بدوره لتطور جدلى ؛ إذ يمتد الفكر النقدى إلى الترقى من البسيط إلى المعقد ومن الخاص إلى العام . وذلك أن لا سبيل إلى محاصرة ما تعقد من المفاهيم دون سبر ما كان منها على حالة البساطة .

لا أقول إن فى هذا غموضاً ، ولكن تصوره يحتاج إلى روية وأناة ، وهذا ما جعلنى أذهب إلى أن لغة البحث فى مواضع كثيرة ليست مسطحة أو مباشرة .

أما الدقة فى استخدام اللغة فأمر يشهد به ــ على سبيل المثال ــ استخدامه صيغة « متقبل » وليس « مستقبل » ؛ إذ توحى أولى الصيغتين بالدرجة أو الحالة الذهنية والنفسية التى يكون عليها « متقبل » النص ، وهذا يزيد عن مجرد « الاستقبال » العفوى .

توجد بضع كلمات فحسب تتناثر فى البحث هنا وهناك ، ربما كان المسئول عنها محلية التعبير بالعربية ، وذلك مثل استخدامه لكلمة « رهين » ص ٦٧ بمعنى يتوقف أو متوقف على ، وكذلك التعبير بـ « محاصرة » الظاهرة وهو مفهوم حربى ينقله الزيدى هنا ليعنى « تحديد » الظاهرة . وهناك حالات أخرى من هذا القبيل لا أرى أنها تمثل عائقاً كبيراً ولكنها من قِبَل باحث تونسى جديدة على الأذن المصرية .

والباحث يؤكد أكثر من مرة (انظر على سبيل المثال لا الحصر صفحات ٦١ ، ٦٦ ، ٧٣) أنه « استقرأ » التراث النقدى ، وهذا يجعل القارىء أو على الأقل يوحى إليه بأن يطمئن لكل النتائج الواردة فى البحث . ولكن لدينا بعض التحفظات نرجئها لحين إيراد الملاحظة الخاصة بمصادر الباحث ومراجعه .

يتبع الباحث منهجاً صارماً فى تقسيم البحث ، وهذا المنهج وإن وسم بالتنظيم ورعاية التبويب فقد كان له خطره فى عرض الموضوع وتعتيم بعض المعطيات . حبذا لو جاءت الدراسة تبويباً دقيقاً لآراء نقادنا الأوائل ؛ عارضة بالتفصيل لجهودهم ومدى إضافة كل منهم فى سياقه التاريخى إلى مفهوم « الأدبية » . ولكن تناول الموضوع على ما هو عليه لم يخدم غرض المؤلف كثيراً فى إبراز هذا المفهوم إبرازاً كاشفاً أو مشعاً ، بل على النقيض من ذلك تقف التفريعات والعنوانات عائقا يحجب الرؤية الواضحة ويلغز فى تصور الأمور .

كذلك فإن التقسيم والتفريع قد أديا إلى وجود نوع من التداخل بين أقسام البحث ، والباحث نفسه يعترف صراحة بذلك إذ يقول : ص ٥٨ « لم يخل تحليلنا ــ وهو تتبع تحديد الأدبية من خارج النص ــ من الإشارة أحياناً إلى خصائص تهم الملفوظ » . وأهمس بأن الباحث كان صادقاً فيما قال ، ولو أن إشاراته تلك كانت تحدث « دائماً » ولم تكن تحدث « أحياناً » .

الفصل الصارم بين عناوين الأقسام ومضامينها أدى أحيانا إلى استخلاص بعض النتائج التى أراد الباحث تعميمها ولكنها فى رأيى ليست صالحة كذلك .

فهو يرى مثلاً أن ثمة مقاييس للأدبية جاءت من خارج النصوهمنها النسب .

وفى رأيى أن حسبان النسب فى هذا الأمر فيه إقحام على الموضوع ؛ ذلك لأن « الأدبية » كانت لها مقاييسها الموضوعية أو الذاتية على حد

القدامى » ، وليس العكس كما يقول الباحث : إن النقاد القدامى انتبهوا إلى ما يقوله هو الآن .

مثال آخر (ص ٧١) يقول الباحث : « يعدد الجاحظ في هذا النص خصائص المطبوعين كما ضبطناها سابقا » ، ومن هنا فإن الباحث يجعل من نفسه دائما الأساس الذي يفسّر في ضوئه التراث القديم ، فهل يعقل هذا ؟!

وإلى جانب ذلك ، فقد كانت هناك بعض نقاط جزئية أرى أن أنبّه إليها باختصار .

الباحث ، وهو يفسر اللذة أو التلذذ الأدبي ، يشير إلى أن ذلك شعور داخلي له مظاهر حركية أو أجراءات فعلية ، وقد حصر هذه المظاهر أو الإجراءات في : الإيماء ، والضرب بالرجل ، والبكاء . وأتساءل : أين التصفيق ؟ أين مكافأة الخلفاء ؟ بل أين استحسان النقاد والجمهور أو استهجانهم ؟ وأين الهزّة وأين الطّربة ؟

نقطة أخرى تتصل بمعرفة الجودة (ص ١٢). يقول إن معرفة العرب بها كانت معرفة غامضة بعيدة عن التحليل ، وأقول إن الغموض أمر نسبي بالنسبة لقراءاتنا نحن عن التراث ، أما الأقدمون فلا شك أن معرفة الجودة لديهم كانت ترتكز على أنماط للذوق الأدبي يحسّها المتخصصون منهم . ولو قد عبّر بأن معرفة العرب للجودة في تلك الأونة كانت إجمالية لكان ذلك أنسب من حكمه عليها بأنها كانت غامضة .

كذلك فإن الباحث كان يربط أحيانا بين الظواهر لأوهى سبب ، أو دون سبب على الإطلاق ؛ ومثال على هذا الإجراء الأخير ما يقوله في ص ١٣ من أن شعور المتقبل باللذة التي يحدثها نص أدبي إنما يدل على الجودة برغم الافتقار إلى التعليل ؛ وهذا سيكون جائزا لأن يعجب بنص دون نص أو أديب دون أديب . ولست أدرى حتمية لهذا الربط بين هذا وذاك .

وهو في ص ٦٣ يشير إلى أنه كلما كانت شجرة الأنساب واضحة التسلسل ازدادت قيمة الشعر ، ولا أوافقه على هذا لأنه ربما زادت منزلة الشاعر ـ والحالة هذه ـ بما هو شخص أو إنسان وليس شعره بما هو قيمة فنية ، وإن كان هذا لا يتعدى ما أفرزه الواقع الشعري في مجال الهجاء والنقائض على وجه الخصوص .

وهناك نقطة أخرى ؛ فبرغم وضوح المصطلحات بوجه عام فقد كان ثمة خلط بين بعضها ؛ كما في الخلط بين الطبع والطبيعية والمصنوع والعفوية والسجية (ص ٦٩) .

أورد الباحث عددا من الجداول الشارحة (صفحات ٣٢ ـ ٣٦ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٩٦ ، ١٠٣ ، ١٠٥ ، ١٠٨ ، ١١١ ـ ١١٣ ، ١٤٧ ـ ١٥٠ ، ١٥٩ ، ١٦٢) . وهذه « موضة » البحوث الحديثة ، وأخشى أن تكون مجرد تقليد مسطح للكتابة باللغات الأخرى غير العربية . ما هو أهم ، أن بعض هذه الجداول غامض لدى القارىء لأنها جاءت غفلا عن أية إشارات ، ولذا يكون صعبا على بعض القراء معرفة المراد بهذه الجداول أو طريقة قراءتها ، ومن هنا فإني أراها عبئا لدى القارىء أكثر من كونها مادة مُعينة .

وفيما يتعلق بالمصادر والمراجع أقول : إنه انطلاقا من الإشارات المتكررة من الباحث بأنه قد « استقرأ » التراث القديم ، رأيت أن تكون لي معه وقفة صديق تربطني به صلة التخصص المشترك .

فبالنسبة للمصادر أؤكد أن الباحث قد استغل عددا أساسيا من مصادر التراث النقدي القديم ، وجاء استخدامه لها على نحو يخدم هدفه ومنهجه ، وذلك واضح من توظيفه للنصوص المقتبسة ، واستخدامه الأفكار النقدية في معرضها المناسب من بحثه .

ولكنه مع ذلك قد غفل أو أغفل عددا من المصادر الأساسية كان عليه أن يستفتيها على نحو أو آخر . إنني لا أتصور بحثا في النقد القديم يغفل عن

ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) : أدب الكاتب ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ط ٤ القاهرة ١٩٦٣ .

الصاحب بن عباد (ت ٣٨٥ هـ) : الكشف عن مساوىء شعر المتنبي ويليه : ذم الخطأ في الشعر لابن فارس . القاهرة ١٣٤٩ هـ .

ابن جنى (ت ٣٩٥ هـ) : الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي . بغداد ١٩٧٣ .

التمام في تفسير أشعار هذيل مما أغفله أبو سعيد السكري ، تحقيق أحمد مطلوب ط أولى . بغداد ١٩٦٢ .

مؤلفو هذه الكتب قد ماتوا قبل نهاية القرن الرابع الهجري الذي وضعه الباحث حيزا زمنيا لبحثه . وإن كان ذلك لا يمنع من أن نضم إليهم بعض الأصوات الأخرى التي كتبت عن الظواهر الأدبية والشعرية في القرن الرابع أو بعده بقليل ، برغم أن سني وفاتهم كانت في القرن الخامس . ولا أرى في ذلك مبررا لعزلهم من البحث . فالمتنبي مثلا توفي في القرن الرابع ، ولذا أردت أن أتعرف آراء النقاد في شعره ؛ فهل أتعسف وأقف بالبحث عند من كتبوا عنه حتى زمن معين ؟ وهل يعطى ذلك فكرة متكاملة عن المتنبي ؟ من هنا فإني أرى أن على الباحث الحديث أن يخلق الصلات بين كتب التراث التي تعالج الظاهرة نفسها . من هنا فإني أضيف إلى ماذكرته من مصادر :

الثعالبي (ت ٤٢٩هـ) : أبو الطيب المتنبي ماله وما عليه . ط أولى القاهرة ١٩١٥ .

: أبو الطيب المتنبي وأخباره ط ٢ القاهرة ١٩٢٥ .

: نثر النظم وحل العقد . دمشق ١٣٠٠هـ .

: نثر النظم وحل العقد . القاهرة١٣١٧هـ .

العميدي (ت ٤٣٣ أو ٤٤٣) : الإبانة عن سرقات المتنبي ، تحقيق إبراهيم البساطي . القاهرة ١٩٦١ .

الاصفهاني (ت ؟٤٢ هـ) : الواضح في مشكلات المتنبي ، تونس ١٩٦٨ .

إن عدم الاطلاع على هذه الكتب قد فوّت على الباحث تسجيل تحديد « الأدبية » من خلال كتب النقد التطبيقى .

وتتمة لهذه النقطة أقول : لماذا وقوف الباحث عند القرن الرابع الهجرى ؟ إنه يتناول مفهوما له وزنه وخطره هو « الأدبية » فى التراث النقدى . فكتابه إذاً مرجع مهم كثيرا لكل من يريد أن يعرف شيئا عن هذا الموضوع . وأعتقد أنه بوقوفه عند حدود القرن الرابع الهجرى قد حرم البحث من سداه ولحمته : السدى موجود فى مقدمة المرزوقى لديوان الحماسة لأبى تمام ، حيث يناقش المرزوقى « عمود الشعر » ؛ وهو أساس متين تبلورت عنده « الأدبية » بأسمى مفاهيمها . أما اللحمة فهو كتاب « سر الفصاحة » لابن سنان الخفاجى (ت ٤٦٦ هـ) ، حيث يحدد هذا الكتاب كل الأبعاد الرئيسية لنظرية « الفصاحة » وهى عصب « الأدبية » .

ومن السدى واللحمة ، أوقل من عمود الشعر ونظرية الفصاحة يتشكل الهيكل العظمى « للأدبية » .

إننى آسف لأن أقول إنه فى غياب الاستقصاء الدقيق تاهت عن المؤلف بعض المعطيات التى كان لها ـ لو استخدمت ـ أن تضيف إلى الموضوع الشىء الكثير . وأهم هذه المعطيات : تصور « الأدبية » من خلال كتب النقد التطبيقى (سوى موازنة الآمدى التى استخدمت وحدها فى البحث على أوسع نطاق) ، عمود الشعر ، ونظرية الفصاحة .

وتأثير ترجمة كتابىْ أرسطو ، الخطابة والشعر ، على مفهوم « الأدبية » وهذان الكتابان قد ترجما فى القرن الرابع أو قبله . ونشير هنا إلى كتاب :

الحاتمى (ت ٣٨٨ هـ) : الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبى فى شعره كلام أرسطو والحكمة . تحقيق فؤاد البستانى بيروت ١٩٣١ .

كذلك فإن أهمال كتب المختارات وعلى رأسها : كتاب الخالديين : « الأشباه والنظائر » يفوت بعدا مهما إلى حد كبير فى تصور « الأدبية » ؛ لأنه يضيف الكثير إلى مفهوم السرقات وإيراد الأشباه والنظائر . وكذلك فإن الدراسات القرآنية والكتابة حول إعجاز القرآن الكريم كان لها جميعا دور كبير فى تطور النظرة النقدية . ومن هنا كان لابد من استغلال مصادر مثل : رسائل الواسطى ، والرمانى ، والخطابى ، وكتاب القاضى عبد الجبار ، إلى جانب كتاب الباقلانى .

هذا عن المصادر ، فماذا عن المراجع ؟

فيما يتصل بالمراجع الأجنبية ، أورد الباحث منها أكثر من خمسة وعشرين مرجعا تضمها قائمة فى آخر الكتاب . ولم يتعامل الباحث إلا مع كتاب واحد فحسب هو كتاب أمجد الطرابلسى بالفرنسية ، أما الكتب الأربعة والعشرون الأخرى فليس واضحا مدى الاستفادة بها فى صلب البحث ، وذلك لأنه لم ترد إشارة واحدة إلى أى منها فى هوامش الأقسام الثلاثة للبحث .

أما المراجع العربية فلنا بعض الملاحظات الجزئية ، أولا على طريقة الباحث فى التعامل معها ؛ وثانيا فى اختيار المراجع لبحثه .

أما عن تعامله مع المراجع العربية ، فإنه لم يجد مما كتبه طه حسين فى النقد القديم إلا نقطة واحدة اقتبسها من كتابه حديث الشعر والنثر عن أبى تمام .

وحين عرض لإعجاز القرآن لم يذكرا اسم المحقق ، واكتفى بالإشارة إليه على أنه « محقق مؤلف الباقلانى » . وفى اعتقادى أن ذكر اسم «السيد صقر » كان أكثر اختصاراً ، بل كان ضروريا كذلك ليسهّل المهمة لباحث لاحق يهمّه أن يرى النسخة المحققة لكتاب الباقلانى .

لست أدرى ما إذا ضروريا أم غير ضرورى أن نوحد طريقتنا ونحن نتعامل مع المؤلفين . وهذه الملاحظة لا تقتصر فحسب على كتاب الأستاذ الزيدى وحده ، ولكنى أراها تنسحب على كثير من البحوث . ومثالها فى كتاب الزيدى أنه حين اقتبس من عبد العزيز عتيق وميشال عاصى ، أشار إلى الأول دون ذكر اسمه فى صلب البحث قائلا إنه « بعض الباحثين » ، على حين ذكر بعد ثلاثة أسطر اسم ميشال عاصى . قد يقال : وما الضرر ؟ أقول : كبير ، فإما أن نشير إلى المؤلفين دون أسماء وإما أن نذكر أسماء الجميع ، خصوصا إذا كانت النقطة المطروحة فيها مجال لمقارنة الآراء . وهذه ، وإن بدت مسألة شكلية ، فإنى أرى لها أهمية كبيرة ، بخاصة إذا كنا حيال قراء يجدر بنا أن نضع أمامهم القضايا فى وضعها المناسب .

كذلك فإن الباحث قد أورد كتاب صلاح فضل عن البنائية وسرده فى مراجع الكتاب ، ومع ذلك لا أجده قد أشار إليه فى هوامش الأقسام .

هذا عن طريق التعامل مع المراجع العربية ، أما عن اختيارها فالأمر أعجب .

كيف يقرأ المهتمون بحثا عن النقد العربى القديم ولا يجدون فيه إشارات إلى نقادنا وباحثينا فى مصر ، الذين كان لهم ـــ دون رياء ـ دور الريادة فى تعميق البحوث فى هذا المجال ، من أمثال : طه حسين ، وأحمد أمين ، وأمين الخولى ، وإبراهيم سلامة ، وأحمد الشايب ، ومحمد مندور ، ومحمد النويهى ، وعز الدين إسماعيل ، وعبد القادر القط ، وشوقى ضيف ، ومحمد غنيمى هلال ، وبدوى طبانة ، ومصطفى هدارة ، ومحمد زكى العشماوى ، ومحمود الربيعى ، وجابر عصفور ، وغيرهم كثير .

أذكر هذا لأنى وجدت الباحث فى حيرة وهو يعالج مصطلح « الطبع » ، مشيرا إلى أنه لم يجد فى الدراسات الحديثة ـــ على حد قوله ـــ عناية بهذا الجانب ، ومن هنا فلم يجد إلا صفحتين عنه فى كتاب أمجد الطرابلسى بالفرنسية . وليسمح لى الباحث بأن أحيله ـــ بالإضافة إلى هاتين الصفحتين اليتيمتين ـــ إلى كتاب الدكتور أحمد أحمد بدوى : أسس النقد الأدبى عند العرب . القاهرة ١٩٧٩ (نسخة مصورة) صفحات ٤٨٣ ـــ ٤٩٠ ، ففيها الكثير عن الطبع والصنعة يستقيه من كتب التراث أمثال :

ابن قتيبة : الشعر والشعراء ؛ الأصفهانى : الأغانى جزء ٦ ؛ ابن طباطبا : عيار الشعر ؛ العسكرى : الصناعتين ؛ الجرجانى : الوساطة ؛ ابن رشيق : العمدة ؛ المرزبانى : الموشح ؛ عبد القاهر : أسرار البلاغة . وكذلك فإنى أحيله إلى كتابات الدكتور شوقى ضيف ، وبخاصة فى : الفن ومذاهبه فى الشعر العربى . ط ثانية القاهرة ١٩٤٥ .

أمام صمت البحث عن أصوات نقادنا وباحثينا فى مصر أضع بعض الاحتمالات : هل هو موقف من الباحث ؟ لا أعتقد . هل سوء

الإمكانات ودورها فى عدم وصول مؤلفات هؤلاء الباحثين إلى تونس ؟ ولكن لماذا لم يشر الباحث إلى هذه الصعوبة لو أنه حاول ولم يستطع ؟ وإذا كانت معظم مؤلفات هؤلاء قد مضى على ظهورها ربع قرن من الزمان (على الأقل طبعاتها الأولى) ، فمتى نأمل أن تصل .

إن المسألة ــ والحالة هذه ــ طامة كبرى تتعدى حدود قراءة كتاب والتعليق عليه . إنها تثير فى كل منا غيرة عربية ملحة من أجل حتمية تحقيق الوحدة الثقافية ، وتوفير أسبابها ووسائلها لأمة قدرها ومصيرها أن يتمم بعضها بعضا .

نموذج الخطيئة/والتكفير*
والبحث عن
شاعريّة النصّ الأدبي

وليد منير

١ - مدخل إلى قراءة نقدية لنموذج إنسان معاصر :

(الخطيئة والتكفير) كتابٌ يجمع بين التقديم النظرى والدراسة التطبيقية . وهو لا يُمثّلُ ـ كما يبدو للوهلة الأولى ـ بحثاً فى الشعر ، ولكنه يمثل بحثاً فى جماليات الكتابة . وهذه الجماليات فى مجموعها هى ما يصف (اللغة الأدبية) فى النثر والشعر معاً ؛ وهى ما يطلق عليها المؤلف مصطلح (الشاعرية) Poetics .

(الشاعرية) إذن بحثٌ فى إشكاليات البناء اللغوى ؛ وهى الكليات النظرية عن الأدب كما يقول «تودوروف» . وهى لا تقتصر كالأسلوبية على دراسة الشفرة دون السياق ، ولكنها تسعى إلى دراسة الشفرة بهدف تأسيس السياق الذى يتضمن فى ذاته الحاضر الظاهر ، والخفىُّ الضمنىُّ فى آن واحد . إنها تتركز حول الإجابة عن سؤال «جاكوبسون» المشهور : ما الذى يجعل الرسالة اللغوية عملاً فنيًا ؟ ومن ثمّ فإن أولى وظائف (الشاعرية) هى إسقاط محور الإختيار الرأسى على محور التأليف الأفقى . هذا الإسقاط يتمثل فى عملية الانتهاك المنظم لقوانين اللغة العادية وسننها ، ويُحلّ (التوازن) محل التركيز على (التجاور) . إنه ينقل النص من مضمونه المعنوى إلى طاقته الإيقاعية .

هنا يتشكل فضاء النص الداخلى ، فتتمدد المساحة بين العناصر ، وينشأ هذا المدى الزمنى المصحوب بنوع من التوتر الذى يتراوح بين الشدة واللين . والطاقة (الإشارية) التى تسم النص الشاعرى هى المسئولة عن إثارة الأثر الجمالى فى وعى القارىء . وعندما تتحول الكلمة إلى إشارة ، تفعل هذه الإشارة ولا تعنى ؛ أى أنها لا تدل على معنى ، ولكنها تثير فى ذهن المتلقى إشارات أخرى ، وتجلب إلى داخلها صوراً شتى . إنها تصير (تخييلا) بتعبير «حازم القرطاجنى» . وهنا يُعرِّفُ المؤلف (الشاعرية) مرةً أخرى بأنها فنيات التحول الأسلوبى ، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقى إلى معناه المجازى .

ليس للنصّ من (مضمونٍ) ـ بالمعنى القديم ـ إذن ، ولكن له (وظيفة) ؛ والعلاقة بين الوحدات التى يتكون منها النص تقوم بدور أساسى هو وظيفة هذه الوحدات .

ويستقى المؤلف مفاهيمه التى ترسم مجال حراكِهِ النقدى من ينابيع فكرية ثلاثة : البنيوية ، والسيميولوجيا ، والتفكيكية ، ويحاول أن يؤلف بين مختلف العناصر المختارة ، ضافراً من جدائلها منهجاً تكاملياً متجانس الأبعاد . وهو يأخذ من البنيوية قولها بلاشعرية البنى الداخلية للظاهرة ، واعتمادها على تحليل العلاقات الرابطة فيما بين الوحدات التى ينتظمها كلٌ شاملٌ ، متحولٌ ، وقادرٌ على التحكم الذاتى عن طريق عملية (التخييل) . كما يأخذ عن السيميولوجيا تعريفها وتحليلها للإشارة sign؛ تلك الإشارة التى تتكون من دال يعوم floating ومدلول ينزلق ، sliding، أو صورة صوتية ومتصورٍ ذهنى ، تربط بينهما علاقةٌ اعتباطية . واعتباطية الإشارة هنا اعتباطية نسبية ؛ أى أنها حرة فى دلالتها ، ولكنها لا تدل إلا بتواطؤ جماعى . وأخيراً فهو يأخذ من التفكيكية (التشريحية كما يترجمها المؤلف Deconstruction) فكرة (الأثر) ، وفكرة (النحوية) ، وفكرة (النص المفتوح) . والأثر هو التشكيل الناتج عن الكتابة ، وذلك يتم عندما تتصدر الإشارة الجملة ، وتبرز القيمة الشاعرية للنص ، ويقوم النص بتصدر الظاهر

● الخطيئة والتكفير . . من البنيوية إلى التشريحية .
قراءة فى نموذج إنسان معاصر .
د. محمد عبد الله الغذامى ـ النادى الأدبى السعودى .

اللغوية . أما النحوية فهى تضافر جماليات الجملة مع نحوها لتأسيس بلاغيتها بعيداً عن المدلولات . وفى ظلِّ ذلك كله لا يعنى النص المفتوح سوى أنه مطلق للخروج ؛ أى أنه خطاب فاعلية يسهم فيه القارىء ، ويعيد إنتاجه ، بدلاً من أن يتقبله تقبلاً استهلاكياً .

والمؤلف يعلن فى النهاية انحيازه الكامل للمنهج التفكيكى بمنجزاته الأخيرة ، التى تضمنت أبرز المقولات النقدية للبنيوية والسيميولوجيا فى ثناياها ، وجاوزتها إلى آفاقٍ أبعد ، وأكثر فاعلية . وهو يُفرق بين طريقتين فى تشريح النصوص ؛ الطريقة الأولى هى نقض منطق العمل المدروس لإحلال بديلٍ غائب (دريدا) ، والطريقة الثانية هى تفكيك النص إلى وحداتٍ يعاد بناؤها مرة بعد مرةٍ فى محاولة لإبداع النص من جديد (رولان بارت) . ويختار المؤلف الطريقة الثانية ، حيث يُمكنه نهج (بارت) من «الثبات على صهوة النص السابح ، والسباحة معه ؛ وبذا تمارس الإشارات حريتها ، وتنطلق فى تأسيس شفرتها» . والنموذج الإنسانى الذى يقوم المؤلف بقراءته قراءةً نقدية ــ وفقاً لمنهجه التفكيكى ــ هو الشاعر الكاتب السعودى «حمزة شحاتة» .

ولد «حمزة شحاتة» بمكة عام ١٩٠٩ م ، ومات بالقاهرة عام ١٩٧٢ م عن أربعٍ وستين سنة . وقد عاش حياةً قلقةً غامضة ، وتميز سلوكه الحياتى وإنتاجه الأدبى بحسٍ وجودىٍ جارفٍ لا يخلو من مسحةٍ صوفيةٍ لافتةٍ . وكانت أعماله الشعرية ، ورسائله ، ومحاضراته ، وكتاباته النثرية المتفرقة ، هى مُجْمَلُ ما سمّاه المؤلف بـ (النص التام) لحمزة شحاتة . وفى هذا الجسد المُسَمّى بـ (النص) أعمل المؤلف مبضعه النقدى مُفككاً ، وفاحصاً ، وموحداً بين أجزائه من جديد ، سعياً نحو بناء (النموذج) الذى سماه نموذج الخطيئة/التكفير . مُعلناً ــ بعد جَهدٍ ــ أنه النموذج الذى يغطى بشكل شبه جوهرى جميع الوقائع ، والعناصر ، والتحولات فى بنية العمل ، ويفسرها تفسيراً مُحكَماً .

٢ - المحاور الأربعة للخطاب النقدى :

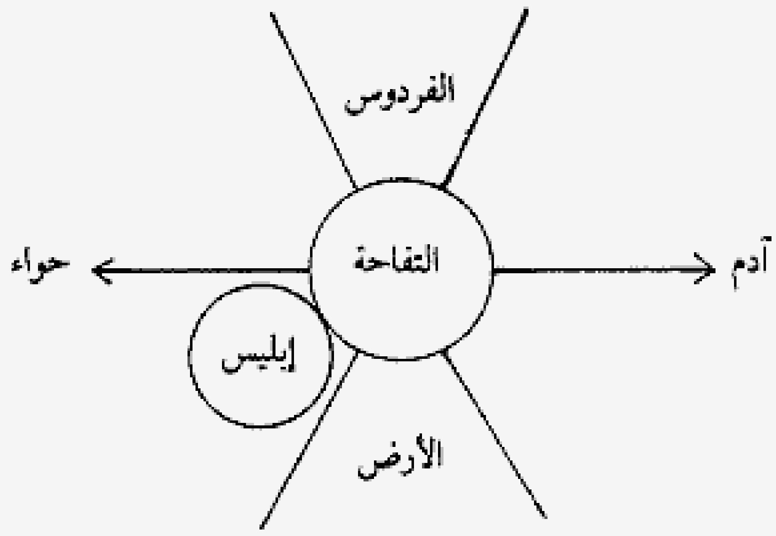
تنتظم الخطاب النقدى لعبد الله محمد الغذّامى (المؤلف) محاور أساسيه أربعة ، نرتبها كالتالى :

ا - تكوين النموذج ذى الحلقات الست .
ب - شرح علاقات الشكل والدلالة فى هذا النموذج وتفسيرها (التردد بين الداخل والخارج) .
جـ - رصد المدارات الأربعة لفضاء القصيدة وتحليلها .
د - تداخل النصوص (دراسة تضمينية لعلاقات التقاطع والتساوق) .

وتقسيمُ الكتاب إلى هذه المحاور الأربعة تقسيمٌ يعتمد الفاعلية الوظيفية للخطاب النقدى، ويكشف عن دعائم القراءة التشريحية للنص الإبداعى ، ويغنينا عن النظر الجاهز المألوف لرؤية الناقد وفقاً لتقسيماته وتبويباته المتعددة ، التى ترمى إلى نوعٍ من التنظيم التأليفى ، أو التنويعات التفصيلية على اللحن الأساسىّ لا غير .

حول المحور الأول يدور حديث الناقد عن صراع (آدم/الرجل/حمزة شحاتة) بين قطبين أزليين هما الخطيئة (المنفى) والتكفير (محاولة العودة إلى الفردوس) ، حيث تصبح علاقة شحاتة مع المرأة ــ من خلال ما يشى به النص الشحاتى ــ تمثلاً أدبياً لقصة البشر، بوصفها انعكاساً متواتراً لمأساة الأب (آدم فى صورته الدينية) .

ويتشكل النموذج على هذا النحو :



وهو نموذج ذو حلقات ست كما يتضح من الشكل السابق .

نبع هذا النموذج ــ فيما يرى الناقد ــ من قلب نصوص شحاتة ، وكانت الجملة الشاعرية الواحدة تتحرك من داخل أحد النصوص النثرية لتتعانق مع مثيلتها فى نصٍّ يعد شعراً . هكذا أصبحت الجمل كلياتٍ عضوية تميزها (الشاعرية) وتوجهها نحو بناء النموذج .

ولكل حلقةٍ من الحلقات الست التى سبق ذكرها معادلها الدلالى الصريح أو الضمنى . وترصد القراءة النقدية هذه الحقيقة على النحو التالى :

آدم	=	البراءة .
حواء		الإغراء .
الفردوس	=	الحلم .
الأرض	=	العقاب .
التفاحة	=	الخطيئة .
إبليس	=	الشر .

ويقتنص الناقد صورة النموذج فى أدب شحاتة كما تنمُّ عنها مقاطع متفرقة من خمس قصائد له ، ومحاضرة بعنوان (الرجولة) ، وكتاب نثرى موسوم بهذا الاسم : (رفات عقل). كما أنه يعمد إلى تحليل رسائله الخاصة إلى ابنته (شيرين) تحليلاً دلاليًا ، ليؤدى صورة النموذج الذى قام باستخراجه من قبل . وتأخذ تفاحة الإغواء صورة (المعرفة) حيناً ، وصورة (المرأة) حيناً آخر . ويقارن الناقد فى هذا المجال بين شحاته فى تمثله لحس الخطيئة ، وأبى العلاء المعرى .

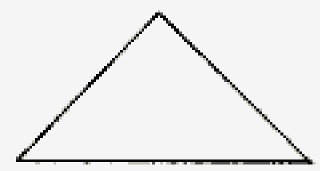
ويستعرض الناقد ضغط عناصر النموذج على الكاتب واحداً واحداً ، ثم يحجم عن الاستشهاد بالعنصر السادس (إبليس) فى صورشحاتة الأدبية ، حيث يخفت إشعاع هذا العنصر فى كتابات الشاعر ، أو يختلط مع العناصر الخمسة الأخرى ، بحيث لا يمكن فصله عنها .

ويخلص الناقد فى النهاية إلى أن هذا النموذج إنما يشى بأن قصة آدم

على الأرض هى قصة شحاتة أيضاً ، مستدلاً بقول شحاتة «إن حياتى سلسلة طويلة من الاستشهاد . . أفكارى ، رغباتى ، ميولى ، أهوائى . . هى أنا» .

وحول المحور الثانى يدور حديث الناقد عن العلاقات الدالة التى تنتظمها ثنائيات ضدية تنتمى إلى قطبى النموذج (الخطيئة/التكفير)، حيث يمكن اختزالها فى ثالوث الثنائيات التالى :

التحول ــ الثبات



الحب ــ الجسد　　　الشعر ــ الصمت

ونستقطب هذه الثنائيات الأولية فى تموجها كل الثنائيات الثانوية الأخرى مثل :

قطب الخطيئة	قطب التكفير
الآخرون	: الأنا
الزمن	: الحلم
الارتباط	: الانعتاق
الدهاء (إبليس)	: العقل (آدم)

وثنائية (التحول ــ الثبات) تنطلق بناء على إحساس النموذج بوجوده التاريخى (الفردوس ــ الأرض ــ الفردوس) ، فى حين تنطلق ثنائية (الشعر ــ الصمت) بناء على إحساس بالقيمة ؛ تلك القيمة التى تتراوح بين الجدوى واللاجدوى ، أو بين الحقيقة والعبث . أما الثنائية الثالثة (الحب/الجسد) فتنطلق ـ فى الغالب ـ بناء على حسٍّ مثالىٍّ أو رومانسى .

ويفكك الناقد (النص الشحاتى) إلى وحدات ، ويسمى كل وحدة جملة ؛ والجملة هنا هى أصغر وحدة أدبية فى نظام الشفرة اللغوية للجنس الأدبى المدروس .

والجمل فى نصوص شحاته ــ فيما يرى الناقد ــ أربعة أنواع كالآتى :-

١ - الجملة الشعرية .　}
٢ - جملة القول الشعرى .　} ← الجملة الإشارية الحرة .
٣ - جملة التمثيل الخطابى .
٤ - الجملة الصوتية المقيدة .

والجملة الشعرية هى كل قول أدبى جاء على شكل شعرى ، مع ضرورة تميز هذا الشكل بـ (الشاعرية)كما سبق لنا شرحها وتفسيرها بوصفها مصطلحا أسلوبيا . أما جملة القول الشعرى فهى تلك الجملة التى تتمثل فيها نسميه بالنثر ، وإن كانت تشترك مع الجملة الشعرية فى انعتاق إشاراتها ، وقدرتها على إحداث الأثر .

وتُعَرَّف جملة التمثيل الخطابى بأنها جملة بلاغية تعتمد على (التمركز المنطقى) ، وتتجه نحو تأسيس قول جامع لمعنى ثابت مثل :

إن تَـفُـقِ الأنـامَ وأنـتَ منـهـم　　فـإن المسـكَ بـعضُ دمِ الـغـزالِ

وقد تعمَّد الناقد ــ فيما يقول ــ إبعاد ما ينتمى من نصوص شحاتة إلى جملة (التمثيل الخطابى) من دراسته ، لعجزها عن التحرك نحو بناء النموذج .

وأخيراً فإن(الجملة الصوتية المقيدة) هى الجملة المنظومة لذات النظم ؛ وقد استبعدها الناقد أيضاً من نصوص شحاتة .

إذن ، فالجملة الإشارية الحرة بنوعيها (الجملة الشعرية ــ جملة القول الشعرى) هى وحدها نواة إنشاء النموذج عند «الغذَّامى» ؛ وهى ــ بوصفها جملة شاعرية تسعى إلى تأسيس سياقها ــ تُمَثِّلُ الطاقة المحركة لعناصر النموذج ؛ تلك الطاقة التى ما فتئت تحرك هذه العناصر ، وتؤسس العلاقات فيما بينها .

ويعالج «الغذَّامى» إشكالية القراءة (حرية تفسير النص وتحميله دلاليًّا) على مستويين :

(أ) مستوى فنى ، يعتمد على التناول التفكيكى للنص من حيث إنه يوحى ولا يقول ، وإنه ينهض على أساس من علاقات الغياب لا علاقات الحضور .

(ب) مستوى نفسى ، تشترك فى تقريره أبعادٌ ثلاثةٌ هى :
١ - اللا شعور الجمعى .　٢ - جماعية اللغة .
٣ - حالة النحل .

وحول المحور الثالث يدور حديث الناقد عن المدارات الأربعة التى تُشَكِّلُ فضاء القصيدة وهى :

١ - مدار الإجبار التجاوزى(وهو يتخلل القصيدة من خلال الأفعال التى تطغى على مساحة الانفعال الشعرى فيها) . ومن ذلك قول شحاتة :

زادتـه فى الحـب عـقـبَى أمـره رهـقـا　　عـانٍ بـجـنـبـيـه يـهـفـو ثـائـراً قـلـقـا

فـ (زادت) فعلٌ ماضٍ يدل على (الاستقبال) ، و (عان) اسم فاعل يحمل ــ برغم كونه اسماً ــ دلالة الفعل .

٢- مدار الإجبار الركنى (ويحدث الإجبار بين عناصر التأليف ، حيث يفرض العنصر الأول نفسه على الثانى ويقرر إحداثه) . ومن ذلك قول شحاتة أيضاً :

تحـيـى خـيـالاتُ مـاضـيـه لـه صـوراً　　مـاتـت وخـلَّـفـت الآلام والحُـرَقـا

والإشارة : (تحيى/ماتت) تشى بأساس القيمة فى الإشارة ، وهو (الاختلاف) ، كما يقول (دى سوسير» ؛ فتحيى جاءت من سلم اختيار عمودى حر ، وهى فى الوقت نفسه تفرض نفسها على الإشارة المعارضة لها ، فتختنق أمداء الاختيار فيها .

٣ - مدار العودة للمنبع (وينمُّ عن عنصر التكرار الذى يحدث دائريًّا) .

٤ - مدار الأثر (حيث إن الأثر هو ما ينطبع فيها هو خارج

الشيء» ؛ وهو فاعلية نفسية تقدح شرارة الإيحاء . والأثر بهذا المفهوم هو البديل الحقيقي للمعنى .

حول المحور الرابع والأخير يدورحديث الناقد عن ظاهرة سياقية بارزة ، هي ظاهرة (تداخل النصوص) . ويرصد الناقد واحدة من المداخلات النصيَّة بين «حمزة شحاتة» و«الشريف الرضى» من خلال (مفاعلين أسلوبيين) هما :

ا - جملة النداء .

ب - تداخل القوافي .

ويرى «الغذَّامى» أن بين قصيدة (غادة بولاق) لشحاتة ، وقصيدة (يا ظبية البان) للرضى ، علاقةً تشريحيةً وثيقةً ، تقوم على التقاطع والتبادل والتساوق والإحالة الإشارية . بذلك تسرى النصوص التاريخية بعضها في بعض ، وتصبح الكتابة ـ فيما يقول ـ معركة ضد النسيان .

٣ - في نقد النقد : ملاحظات جوهرية .

تثير القراءة النقدية «لعبد الله محمد الغذَّامى» بامتداد فصول الكتاب ، وتنوع مدارجه ومنطلقاته عدداً من القضايا والمسائل المهمة في حقل النقد الأدبي الجديد . ومما لا مماراة فيه أنه كلما تعددت أساليب التناول النقدى ، وتكثَّرت طرق المعالجة النقدية ، وارتقت أدواتها ، اغتنت تبعاً لهذا محاولات القراءة والتطبيق ، وتأصلت مستوياتها ، وإن اتسعت الفرصة لزيادة منزلقاتها في الوقت نفسه .

نود أن نطرح في هذا المجال بعض الملاحظات الجوهرية التي تمخضت عنها قراءتنا لهذا الكتاب ، ونلخصها فيما يلى :

١ - يثير الكتاب ـ فيما نرى ـ مسألةً ملحةً في الساحة النقدية العربية ، ألا وهى مسألة (توحيد المصطلح) ؛ بخاصة أن بعض النقاد ـ والغذَّامى من بينهم ـ قد يطيب له أحياناً أن يستعمل في سياقه النقدى ترجمتين مختلفتين لمصطلح واحد . مثال على ذلك استعمال ناقدنا لكلمتىْ (التشريحية) و(التفكيك) ترجمة للمصطلح النقدى Deconstruction ، كما أن كلمات أو مصطلحاتٍ من قبيل : (مدار الإجبار التجاوزى) و(مدار الإجبار الركنى) في حاجةٍ إلى مزيدٍ من الدقة والتحديد والوضوح .

٢ - يتسم نموذج (الخطيئة/التكفير) في بعض الأحيان بشىء من السعة والعمومية في فحواه الدلالية ، بحيث يمكن أن ينتظم فيه مثلاً شحاتة ، وأبو العلاء ، وأبو العتاهية ، والجامعة بن داود معاً ، برغم ما بينهم من خصائص فارقة . وقد يكون السبب الرئيسى في ذلك هو محاولة تأسيس النموذج بصورةٍ ينحاز فيها الناقد إلى التجريد على حساب الدقة .

٣ - إذا قمنا بتفكيك جميع النصوص لعدد من الكُتَّاب أو الشعراء إلى جمل أو وحدات ، ثم اخترنا من بينها ما يُسَمَّى بالجمل (الشاعرية) ذات الطبيعة الإشارية الحرة ، دون غيرها من الجمل ، ثم كوَّنا من هذه الجمل ، التي تبلغ في أدائها أقصى فاعلية وظيفية ممكنة ، نموذجاً جمالياً ودلالياً عاما ، ألا يستوى حينئذٍ تقويمنا الجمالى لكل هؤلاء الكُتَّاب والشعراء ؟ وألا يبدو العمل الجيد على هذا المستوى كالعمل الردىء؟

٤ - يحاول المؤلف أن يحدد مفهوم (السياق) تحديداً أحاديَّ المركز ، فيقصره على مجموع النصوص السابقة التي يتولد النصُّ من تمثل مخزونها الاستعارى والسياقى دون أن يفهم (السياق) على أنه كذلك إطار تاريخىٌّ ومرجعى تشكله علاقات الإنتاج (السوسيو ـ لغوية) .

٥ - يقع المؤلف أحياناً في منزلق خطير حين يضطر إلى أن يعزل الكلمات عن سياقها لتحاكى في دلالتها المفردة وضعية النموذج المفروض .

٦ـ يقع المؤلف كثيراً في شرك اللغة الإنشائية ، على نحو ينأى به عن التحديدات العلمية المطلوبة والصارمة للغة النقد ؛ فهو يطنب في الوصف الموسوم بالعاطفية أحياناً كثيرةً ، حين يكون في أشد الحاجة إلى التحليل الموضوعى الدقيق بوصفه معالجاً لمجالاتٍ أدبيةٍ معقدةٍ ، ومتداخلةٍ ، ومتماس في أكثر من نقطة . كذلك فإن صبغةً دينيةً واضحةً تتسرب لتصبغ لونها على الخطاب النقدى في أكثر من موضعٍ ، حين يكون السياقُ في غنى كامل عن حضورها . ومما هو جدير بالذكر في هذا المجال أن فهم العمل الأدبي ـ فيما يقول الدكتور صلاح فضل ـ عملية عقلية صرف ، ينبغى ألا تختلط بالامتزاج الوجدانى السلبى ، أو العثور على النفس من خلال النص بتلاقى الأرواح التي تعزف على الوتر نفسه .

٧ - ترتبط عملية الشرح والتفسير عادةً (من المنظور البنيوى والتفكيكى) بالواقع الخارجى مجاوزةً بذلك العمل الأدبي ذاته ، وتشمل إدراج البنية في أخرى أكبر منها ، تكشف عن كيفية تشكلها وتكوينها . ولا يفيد في ذلك ـ كما يقول (البنيويون) ـ نهج التناول النفسى أو المعالجة النفسية إلا في حدودٍ بعينها . ويقرر «بيير ماشيرى» ، الذى يعترف بأن منهجه في التفسير يقترب ـ إلى حد كبير ـ من منهج التحليل النفسى ، أن الناقد التفكيكى حين يلعب دور المفسر إنما يكشف عما نسميه «لا شعور النص» وليس عن «لا شعور الكاتب» . ويصرف النظر عن حديث (الغذَّامى) حول محورٍ نفسىٍّ تقرره أبعادٌ ثلاثةٌ هى : اللا شعور الجمعى ، وجماعية اللغة ، وحالة النحن ، فإنه ، أى الغذَّامى ، لم يحاول أن يستند إلى أى منظورٍ اجتماعىٍّ في رؤيته النقدية . و«رولان بارت» ـ أو (فارس النص) كما يدعوه ناقدنا ، ويحاكيه ، ويعلن عن تمثُّلِهُ لمقولاته النقدية ـ هو أول من نبهنا إلى أن اللغة تحمل فرضيات أيديولوجية وتنقلها ، وأن إحدى الوظائف المهمة للتفسير النقدى للنصوص هو وضع أيدينا على طبيعتها الأيديولوجية .

٨ - ينجح الناقد نجاحاً لافتاً في عقده لسيل من المقارناتِ الذكية بين عددٍ من المقولات النقدية الغربية الحديثة ، ونظائرها من المقولات النقدية العربية التي ترجع إلى نقادٍ وفلاسفة عربٍ سابقين في هذا المجال ، كحازم القرطاجنى ، والغزالى ، وعبد القاهر الجرجانىّ ، وغيرهم .

وأيًا ما كان الأمر فقد قام الدكتور «محمد عبد الله الغذَّامى» فى كتابه (الخطيئة والتكفير . من البنيوية إلى التشريحية) بجهدٍ نقـدىٍّ مُضْنٍ وفعَّال ، وحاول قدر الإمكان ربط (النظرى) بـ (التطبيقى) ، ساعيًا إلى الإسهام فى خلق تيار نقدىٍّ عربىٍّ ، يستند فى أساسه إلى أحدث المفهومات النقدية المعاصرة . وقد كان علم (اللغة) بإمكاناته الضخمة معينًا حقيقيًا له فى هذا المجال ؛ وربما أشار ناقدنا نفسه إلى تلك الأداة الفاعلة حين قدَّم لقراءته النقدية الطويلة بقول «كلود ليفى شتراوس» الشهير : ولقد راضت العلوم الإنسانية نفسها ، منذ قرونٍ ، على النظر إلى العلوم الطبيعية على أنها نوعٌ من الفردوس الذى لن يتاح لها دخوله أبداً ، ولكن فجأةً ظهر منفذٌ صغيرٌ انفتح بين هاتين الحلقتين ، والفاتح لهذا المنفذ هو علم اللغة» .

رسائل جامعية

الاستعارة بين النظرية والتطبيق حتى القرن الخامس الهجرى

إعداد : فندى هزاع نصر

إشراف : الأستاذ الدكتور مصطفى ناصف

عرض : عبد القادر زيدان

لقد أسهمت بيئات ثقافية عدّة ، فى بحوث الاستعارة فى أدبنا القديم ؛ فهناك علماء اللغة ، وعلماء الكلام ، وأهل الأدب والنقد .

ولكن هذه البيئات عندما تعرضت لبحث الاستعارة ، لم تكن بعيدة عن المنطلقات الفكرية التى كانت تشغلها وتهتم بها . ومن ثم كان من الطبيعى أن تنعكس قضايا هذه البيئات الثقافية على بحوثهم التى تصدت لتناول الاستعارة بالتحليل والدراسة ، دون النظر باهتمام إلى أن الاستعارة تمثل فى حقيقتها العالم الخيالى الذى يعيش فيه الشاعر ، بعيداً عن أى هموم قد تتصل بقضايا اللغة أو الدين على الصورة التى جلاّها لنا الباحث فى دراسته هذه .

ولقد سلك الباحث فى تحديد منهج بحثه ما نصح به المرحوم الشيخ أمين الخولى من يحاول أن يتناول الاستعارة بالدرس والبحث ، حين قال : « إن الباحث فى الاستعارة ينبغى أن يؤرخ لبيان تناولها الأول فى العربية كيف كان ، ومن أين جاء القوم ، وإلى أين اتجهوا فيه . ثم كيف أصّلوا قواعدها ، وفرّعوا مسائلها ، وتخيّروا شواهدها ، وفى أى فرع من فروع درسهم وراء البلاغة عرضوا لها ، وبأى شىء من رائج درسهم ومعروف علمهم تأثر تفكيرهم فيها ، وإلى أى حدّ وقف تناولهم لها ولم ، ومتى كان ذلك » .

ووفقاً لهذا التوجه ، نراه يفرد الفصل الأول لتوضيح الأثر الذى خلفته الثقافة اللغوية فى بحث الاستعارة ؛ فيحدثنا عن عناية المتقدمين بفكرة الدلالة فى صور الشعر ، وكيف جمعوا فى دراساتهم للصور الشعرية بين العناية بالدلالات الحسيّة التى تيسر للمتلقى الفهم والإدراك ، والاهتمام بإبراز المضمون الوجدانى والفكرى ، فضلاً عن الاحتفاء بالصياغة التى تترجم كل ما هو حسّى إلى فكر ووجدان .

ويرى الباحث أن الدراسات المتقدمة ، إن كانت قد أغفلت إبراز الصورة الاستعارية فى شروح الشعر وتحليل مضمونه فى مرحلة ما ، فقد أعقبت هذه المرحلة مرحلة أخرى أعطت ذلك الجانب عنايتها واهتمامها ؛ فقد اهتمت بالصورة الاستعارية ونظرت إليها بوصفها أكثر الصور الأدبية إبداعاً وابتكارا ؛ لكونها ألصق بروح الأديب وخياله وفنه ، وأعمق فى التعبير عن مشاعره وانفعالاته .

ومع ذلك ، يذهب الباحث إلى عد الاستعارة وليدة النقد الحديث ؛ فالناقد القديم أساء فهم وظيفتها وطبيعتها وصلتها بالتعبير ، ولم يُعن بصورها العناية الواجبة ، بل عنى بصور التشبيه ، وعدها مصدر الشاعرية الفذة ؛ فالتشبيه كالأصل فى الاستعارة ، وهى شبيهة بالفرع له ، أو صورة مقتضبة من صوره .

ومن ثم جاءت الملاحظات النقدية التى حفلت بها المصادر المتقدمة تدور داخل إطار الإعجاب المتواتر بصور التشبيه الذى تتحقق فيه الدقة والوضوح ، واستقصاء الصفات وتتبعها ، على شريطة أن يتجنب الشاعر فيها الكلمات التى تثير النفور والاشمئزاز ، وأن يبتعد عن الإسراف والغلوّ الذى يجاوز حدود الصدق .

ولا جدال فى المكانة المفضّلة التى كان يحتلها التشبيه عند اللغويين فى القرن الثانى الهجرى ؛ فالتشبيه يحافظ على تمايز الصور واستقلالها ، ويحقق المقارنة والمطابقة بين الأطراف الخارجية لعناصر المشابهة ، فضلاً عن إبرازه لقدرات الشاعر وإمكاناته فى توليد الصور وابتكارها .

ويرجع الباحث اهتمام النقاد القدامى بالتشبيه إلى استجابة طبيعية لنزعة نفسية عميقة ، وميل لصور التشبيه . وربما جاء ذلك الاهتمام نتيجة لبواعث دينية تهتم بتحديد الأشياء وتعريفها .

ولا مندوحة من أن يقال إن جمال الصور وطرافتها وجدّتها التى احتفل بها النقاد القدامى لا تبرز فى معرض التشبيه ، ولاتتضح فاعليتها وأبعادها إلا إذا قامت على أساس من المقارنة والتناظر ، ونظر إليها من خلال السياق الذى يحدّد أثرها ويمنحها قيمتها فى التعبير . ولعل ذلك كان يمثل نقطة الضعف فى تناول هؤلاء النقاد للنماذج الشعرية التى ألموا بها . لقد خلا ذلك التناول من التعليل لاستحسانهم وإعجابهم بتلك النصوص ، ولم يقدموا الدليل الذى يكشف عن إمكاناتهم وقدراتهم على التحليل لهذه النصوص .

ولكن ذلك القصور فى التناول ، لا ينفى ما لديهم من مَيْل متأصل فى نفوسهم إلى تقدير الخصائص الفنيّة فى التعبير ، وعمق إدراك للأساليب الفنية فى التصوير ، من خلال اختيارهم للروائع من التشبيهات .

ويتفق الباحث مع القول بأن موقف اللغويين من الصور الاستعارية كان يتسم بالشك والريبة ؛ لأنها تقوم على التجاوز والانتقال ، ويتوقف إثباتها على الوضع الأول والمناسبة والنقل ، كما يتوقف على السماع عن العرب الموثوق بعربيتهم .

ومع ذلك ، فقد أدرك اللغويون أن اللفظ يجاوز معناه الحقيقى ، أو مدلوله اللغوى ليدل على معنى آخر متميز ، له صلة بالمعنى الأول أو شبه أو مقاربة . وبهذا المفهوم تصبح الاستعارة المعترف بها ـ عندهم ـ هى الاستعارة التى يُشكّل التشبيه أحد أركانها ، وغايتها الكشف عن بلاغة التعبير وإخراجه إخراجاً جديداً ، يجلو رونقه ، ويوضح مضمونه . أما إذا قامت الاستعارة على أساس من الإبداع الخيالى الذى يجاوز حدود التشابه والاقتران فإنها تدخل دائرة الغموض والإبهام .

ولا يفوت الباحث أن يدفع تهمة معرفة اللغويين المبكرة للمجاز والاستعارة نقلا عن

أرسطو ، على الرغم من مكانته في الأدب العربي .

ثم يلتقي الباحث ـ في هذا الفصل ـ مع الجهود الذي بذلها اللغويون وهم يتتبعون صور الاستعارة في القرآن الكريم ، سوره وآياته ، من خلال تفسير هؤلاء العلماء لمعاني القرآن ومجازه ، وتوضيح مشكل آياته البينات ، كما تمثلت في كتاب « مجاز القرآن » لأبي عبيدة ، وكتاب « معاني القرآن » لأبي زكريا يحيى بن زياد الفراء .

ويحدثنا الباحث عن الغاية التي تغياها أبوعبيدة من وضع كتابه ، وهي تأكيد الصلة الوثيقة بين أسلوب القرآن وطريقته في التعبير ، وأساليب العرب في نظم الكلام من جانب ، ورؤيته لفكرة المجاز وتعريفه له من جانب آخر .

فأبو عبيدة لم يكن ينظر إلى المجاز بوصفه استعمالا للفظ أو التركيب في غير الذي وضع له ، لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي في المجاز اللغوى ، أو إسناد الشيء إلى ما ليس حقه أن يسند إليه في المجاز العقلي أو الإسنادى ، وإنما أطلق لفظ المجاز وأراد به معناه الواسع الذي عرفه من الوضع اللغوى ؛ وهو المعبر والممر والطريق . وأعطاه صفة الشمول التي تنضوى تحتها فنون التعبير التي تسهم في توضيح المعنى ، سواء كان بالجملة الشارحة أو المرادف المفسر ، أو كان عن طريق الحقيقة اللغوية أو طريق المجاز بمعناه الاصطلاحي .

ويشير الباحث إلى تحرج أبي عبيدة في تناوله لآيات قرآنية كثيرة تعتمد في مبناها على الاستعارة لتعلقها بالذات الإلهية من جهة ، أو بالعقيدة من جهة أخرى . ومن ثم جاء إدراجه لها في سلك المجاز دون أن ينص على تسميتها . وإن كان ذلك التحرج ـ كما يذهب الباحث ـ لم يحل بينه وبين أن يذكر كلمة مجاز بمعنى الاستعارة في تفسيره لبعض المجازات التي تعرض لها في مناطق أخرى بعيدة عن مناطق الحرج التي أشرنا إليها .

ولا يفوت الباحث ـ في معرض حديثه عن مفهوم أبي عبيدة للمجاز ـ أن يقارن بينه وبين المفهوم الاعتزالي للمجاز ؛ فهو ليس قسيماً للحقيقة أو مقابلاً لها كما يراه المعتزلة في تناولهم للنص القرآني بالتفسير ، بل هو مصطلح عام يوضح ما تضمنته الآيات البينات من معان بلاغية على ضوء المعاني اللغوية المختلفة لمدلول اللفظ .

ويفرغ الباحث بعد ذلك للفراء وكتابه « معاني القرآن » . لقد كان هدف الفراء من كتابه توضيح معاني القرآن وتوجيهها توجيها لغويا ونحويا . وتمثل منهجه في ذلك الاستشهاد للقرآن الكريم بالشعر وما قالته العرب ؛ إذ كان يأتي بالبيت من الشعر لتوضيح المعنى اللغوى القريب الذي لا شبهة وراءه . وخوفا من الوقوع في الحرج ، كأبي عبيدة ، كان الفراء كثيراً ما يتعرض لمواطن الاستعارة في القرآن الكريم ولا ينص على تسميتها ، ويكتفي بشرح مضمونها اللغوى ، ويكشف عما تبقى عليه من تشبيه ، وما تتضمنه من قرينة تصرف الكلام عن ظاهر معناه ؛ فالنصّ على ذكر الاستعارة في تلك المرحلة المبكرة من التفسير ـ كما يذهب الباحث ـ يمدّ مطعنا في بلاغة هذه الآيات فبلاغة الآيات القرآنية قائمة في ذاتها .

ويتوقف الباحث عند حديث الفراء عن « القرينة » التي تصرف الكلام عن ظاهر معناه ، وتميز بين المدلول اللغوى للكلمة والمدلول المجازى لها ، ويقارن بينه وبين أبي عبيدة في تفسير مدلول الآية . ففي الوقت الذي يتوقف فيه أبو عبيدة عند حدود المعنى اللغوى دون إشارة إلى « القرينة » ، نرى الفراء يشير إلى معنى التجاوز في الدلالة كلما لاح له ذلك .

ولايتفق الباحث مع ما ذهب إليه بعض الدارسين من أن حديث الفرّاء عن الاستعارة يمثل طفرة كبيرة ، وقفزة رائعة أدت إلى الوصول بها إلى غايتها التي نعرفها اليوم ؛ لأن الفرّاء ـ كما يذهب الباحث ـ لم ينصّ على ذكر الاستعارة ، بل أشار إلى وجه التجاوز في الدلالة ، ونوه بذكر القرينة وهذا لا يعد استعمالاً دقيقاً لمعنى الاستعارة يماثل ما توصل إليه المتأخرون ، فضلا عن أن مصطلح الاستعارة لم يطلق على المعنى البلاغي المعروف إلا بعد مطلع القرن الثالث بربع قرن على وجه التقريب .

وينتهى الباحث من هذا الفصل إلى نتيجتين :

الأولى : بروز دور اللغويين في القرن الثاني الهجرى وإسهامه في دراسة أساليب المجاز في القرآن الكريم ، فضلاً عن دورهم الواضح في دراسة الصور الشعرية .

الثانية : سيادة التفسير بالمأثور على تلك المرحلة التاريخية المبكرة ، على نحو أدى إلى تحرج اللغويين من النصّ على الاستعارة في تفسيرهم ، على الرغم من إدراكهم لها في الأساليب القرآنية من تجاوز وانتقال في دلالة الألفاظ ، تماثل نظائرها في كلام العرب .

وفي الفصل الثاني يتابع الباحث تطور البحث في الاستعارة في القرن الثالث الهجرى الذي كان يعجّ بتيارات ثقافية متنوعة ، تحيا جنبا إلى جنب ، وتتبادل التأثير والتأثر ، فضلاً عن نشاطها الواضح في التفسير والنقد ، وتحديد المصطلحات التي دارت حولها جهود السابقين .

ويلتقي الباحث في بداية هذا الفصل بالجاحظ ودراسته المهمة التي تتعلق بفن البيان ، وما يتضمنه من تشبيه ومجاز واستعارة .

ويرجح الباحث ان الجاحظ يُعَدُّ أقدم من وضع تعريفاً للاستعارة ، وتحليلاً لمضمونها يقترب من فهم المتأخرين ، وهو يذهب إلى هذا الرأى في مواجهة من ذهب من الدارسين إلى القول بأن الجاحظ أقدم من ذكر الاستعارة من العلماء . ولكن الباحث ـ مع ذلك ـ يصف تعريف الجاحظ للاستعارة بالعمومية والشمول ، فيقول : « وتعريفه للاستعارة بأنها « تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه » ، هو تعريف عام يشمل المجاز بأنواعه » ، « كما يشمل التشبيه البليغ الذي يخالف الاستعارة من وجوه » . ثم نراه يضيف قائلا : « فالجاحظ لم يميز تمييزاً دقيقاً بين الفنون البيانية ، وكثيراً ما كان يجمع بين التشبيه والاستعارة والبدل والمجاز في فن واحد من فنون القول في القرآن الكريم . فالفنون البيانية لم تكن واضحة في تفكيره » .

ولا يفوت الباحث أن يشير إلى التأثير المبكر للمتكلمين في تحديد مفهوم التشبيه ، والانحراف به عن طبيعته الأصلية التي رسخها اللغويون . ونراه يتعرض لمفهوم التشبيه عند الجاحظ بقوله : « إنه لايتم على أساس من المشابهة الحسية في الأبعاد والهيئات الخارجية كما عهدناه لدى السابقين ، وإنما قد يقع التشبيه في الصفات المعنوية أو المقتضى الذهني الذي يربط المشبه بالمشبه به » .

ويعلل الباحث رؤية الجاحظ هذه للتشبيه بأنها ربما كانت محاولة منه لإيجاد مخرج للتشبيهات التي تتصل بالذات الإلهية ؛ وذلك بتحويلها إلى صور ذهنية في قوالب وأشكال مادية محسوسة ؛ لينجو من القيود الحسية ومن حدود التجسيم .

ثم ينتقل الباحث إلى ابن قتيبة الذي أعطى بحث الاستعارة أهمية خاصة عندما أفرد لها بابا مستقلاً في كتابه « تأويل مشكل القرآن » .

ودراسة ابن قتيبة تمتاز بالاستيعاب والشمول لكثير من الآيات القرآنية ؛ فهي لا تتوقف عند حدود التجاوز في الدلالة كما توقفت دراستا الفرّاء وأبي عبيدة ، بل تنص صراحة على وقوع الاستعارة في القرآن الكريم ، وتتناول كثيراً من الصور الاستعارية بالتحليل والتعليل ، وتشير إلى مثيلاتها في الشعر وكلام العرب . وقد عرّف الاستعارة بقوله : « والعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة ، إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى ، أو مجاوراً لها أو مشاكلا » .

ويذهب الباحث إلى أن تعريف ابن قتيبة للاستعارة يجعل منها مرادفة لكلمة المجاز ؛ إذ يشترط لتحققها وجود علاقة السببيّة بين الأصل اللغوى واللفظ المستعار ؛ وهذه العلاقة من أخص علاقات المجاز في عرف البلاغيين المتأخرين . أما علاقة المجاورة والمشاكلة ، فهي من خصائص البديع في عرف المتأخرين .

كما يلاحظ الباحث أن ابن قتيبة في تعريفه للاستعارة لايجعل التشبيه شرطاً أساسيًا فيها ، ولاينصّ عليه ، مع أن البلاغين المتأخرين يرون أن التشبيه أصل في الاستعارة ، وهي شبيهة بالفرع له ، أو صورة مقتضبة من صوره .

ويرى الباحث أن تعريف ابن قتيبة للاستعارة أوضح من تعريف الجاحظ لها ، على الرغم من عدم وضوحها فى تفكيره ، فضلا عن عدم تميز معالمها وحدودها .

وربما كان عدم وضوحها ــ أى الاستعارة ــ فى تفكيره ، وبعدها عن التحديد الدقيق ، يرجع إلى اشتمالها على صور مختلفة من فنون القول ؛ فهى تشمل المجاز المرسل باختلاف علاقاته ، ويتساوى مدلولها مع مدلول الكناية حين يجعلها ابن قتيبة لفظين مترادفين ؛ وإن كان فى بعض النصوص يدل على الكناية بوضوح وينص على تسميتها . ونراه ــ أى ابن قتيبة ــ فى نماذج أخرى يشير إلى المبالغة بالاستعارة ، عندما يرى المبالغة وسيلة من وسائل التعبير ؛ فهى ترمى إلى الكشف عن المعنى المراد ، وتتناق مع الكذب ؛ لأنها تعبير عن الانفعال والوجدان اللذين يعمقان الإحساس بالأشياء ، ويجعلان الشاعر يرى كل ما فى الكون والحياة كائنات إنسانية ، تشاركه أحزانه وهمومه .

ويتمهل الباحث عند بعض النقاد القدامى من البلاغيين موضحاً موقفهم من قضية القديم والجديد تارة ، ورؤيتهم للاستعارة تارة أخرى . فنراه يحدثنا عن التحول الذى طرأ على موقف المبرد ، الذى كان يحب القديم ويتعصب له ، كيف أقبل على الحديث وهل منه ، وأقرّ بالفضل لشعرائه . ولكنه فى الوقت نفسه يتجاهل الاستعارة تجاهلا يكاد يكون تاماً ، وإذا أشار إليها جاءت إشارته عرضا وهو بصدد الحديث عن المعنى اللغوى للفظ المستعار ، بعيداً عن شرح مضمون العمل الاستعارى الذى أراده الشاعر . وكان اهتمامه كله ينصب على صور التشبيه ، لأن الاهتمام بالتشبيه ــ فيما يبدو ــ اهتمام بالقديم واحترام لفكرة التقاليد والنظام اللغوى الموروث .

وفى مقابل المبرّد يأتى ابن الأعرابى وقد اتخذ موقفا متزمتاً من شعر المحدثين ، معرضا عنه الإعراض كله ، وإن تعاطف بعض الشىء مع شعر أبى نواس . أما عن موقفه من الاستعارة ، فيذهب الباحث إلى أن دراسة اللغويين فى القرن الثالث الهجرى لم تكن سوى تعميق وامتداد لدراساتهم فى القرن الثانى الهجرى .

ويتماثل موقف ثعلب من قضية القديم والجديد مع موقف ابن الأعرابى ؛ فقد كان نزوعه إلى القديم يحول بينه وبين الاعتراف بفضيلة التقدم المحدث ؛ وإن رفضه ذاك ــ كما يقول الباحث ــ كان ينطوى على إعجاب ضمنى فى بعض الأحيان .

وعندما يتعرض ثعلب للاستعارة بالتعريف يقول : « هو أن يستعار للشىء اسم غيره أو معنى سواه » . ولقد ترتب على هذه الرؤية للاستعارة من قبل ثعلب أن جاءت دراسته للنماذج الشعرية مفتقرة إلى الكشف عن عمق الدلالة ، ووفرة الاحتمالات التى ينطوى عليها العمل الاستعارى ؛ لوقوفه فى دراسته عند حدود الدلالة اللغوية القريبة .

وينهى الباحث فصله الثانى بوقفة متمهلة مع ابن المعتز وكتابه « البديع » ، بوصفه حدثا عظيم الأهمية فى تاريخ البلاغة العربية ، وتطوراً فى النظرة إلى الصور الشعرية فى أشعار المحدثين .

لقد اعترض اللغويون على الصور الشعرية فى أشعار المحدثين ، ورأوا فيها خروجاً على الصياغة العربية الأصيلة التى يمثل التشبيه أحد أركانها . ومن ثم كانت الاستعارة أبرز صورة من صور الشعر يدور حولها الجدل والخلاف بين النقاد ، ويتسع حول صورها المبتكرة ميدان الخصومة . وجاء موقف ابن المعتز من هذه المعركة الدائرة بين المحدثين والقدماء مختلفا عنهم جميعا ، وإن اتخذ موقفه إلى جانب المحدثين عندما أشار إلى أن المحدثين لم يفسدوا التصوير والصياغة ، وأن البديع الذى زعم اللغويون أنه من خصائص شعر المحدثين ، وأنه يشكل خروجا على تقاليد القصيدة العربية الأصيلة ، يشترك فيه المحدثون والقدماء جميعا . ولقد كانت هذه الرؤية للبديع من قبل ابن المعتز ، وراء الرغبة التى حثته على تأليف كتاب « البديع » .

ولقد جاء تعريف ابن المعتز للاستعارة بأنها « استعارة الكلمة لشىء لم يعرف بها من شىء قد عرف بها » ، متفقا مع تعريفات السابقين عليه كالجاحظ وثعلب ؛ فهى لا تعنى عنده أكثر من التغيير فى دلالة الكلمة ، وانتقالها من أصل متعارف عليه فى اصطلاح التخاطب ، إلى فرع لم يعهد استعمال الكلمة فى الدلالة عليه إلا بقرينة تقتضيها الضرورة اللغوية . ولقد أطلق ابن المعتز على الاستعارة اسم « البديع » . ومع أن الباحث يرجع أن هذه التسمية للاستعارة أخذها ابن المعتز عن الجاحظ ، فإن وجه الأهمية فى تبنيه هذه التسمية أنه أفرد لها أول أبواب البديع الخمسة المعروفة ، فقرنها بالمحسنات اللفظية ، وهيأ الأذهان للنظر إلى صورها على أنها لفظية وزينة ومظهر من مظاهر البراعة والتفنن . ومن ثم فقد أبعدها من أن تكون وسيلة من وسائل الإبداع والتصوير ، وطريقة من طرق الأداء والتعبير التى تقتضيها اللغة العربية .

وينتهى الباحث فى هذا الفصل إلى نتيجة مؤداها أن نزوع المحدثين إلى الغلو فى صور البديع ، ولجوءهم إلى توليد المعانى وتفريعها ، والتفنن فى صياغتها ، كان مجالاً خصباً لإثراء الدراسة الأدبية لصور الشعر ، وخلق حركة نقدية واسعة اتجهت فى نقدها اتجاها فنياً يجاوز العناية بالألفاظ والتراكيب ، إلى العناية بالمعانى وصياغتها وإيضاح مضمونها ، وقدر لها ــ أى هذه الحركة الفنية ــ أن تزدهر ويتسع مداها فى دراسات كبار النقاد فى القرن الرابع .

وفى الفصل الثالث ــ الذى عنون له الباحث بـ « أثر الثقافة الكلامية فى بحث المجاز والاستعارة » ــ نراه يتناول دور المدارس الكلامية فى نشأة فنى المجاز والاستعارة ؛ فيأخذ فى دراسة هذين الفنين فى ميدانى علم اللغة وعلم الكلام .

ولعله كان طبيعيا أن يتخذ بعض علماء اللغة مواقف كلامية ؛ فابن فارس ــ على سبيل المثال ــ كان سنيًّا ، ومن ثم جاءت رؤيته للغة متفقة مع الاتجاه السنى الذى يرى أن اللغة حقيقة لا مجاز فيها ؛ فالحقيقة هى الكلام الموضوع موضعه الذى ليس باستعارة ولا تمثيل ، ولا تقديم فيه ولا تأخير .

ولاجدال فى أن هذه الرؤية لمفهوم الحقيقة والمجاز عند ابن فارس ، تضعنا فى نطاق ما تعارف عليه متأخرو البلاغيين ، غير أنه لم يميز بدقة بين الحقيقة اللغوية والحقيقة الشرعية ، ولذا تبدو اللغة وشعر العرب وآى القرآن لديه من قبيل الحقائق اللغوية .

وفى مقابل ابن فارس ، نجد ابن جنى الذى يؤكد أن أكثر اللغة مجاز لا حقيقة ، وأن وقوع التوكيد فى اللغة دليل على شيوع المجاز فيها . ولكن إلحاق المجاز بالحقيقة أدى إلى الالتباس بينهما ، وإلى بروز نظرية الوضع ؛ بأن يقال هذا حقيقة وهذا مجاز . وقد تناول الباحث الآراء المتعارضة حول هذه القضية ؛ فكشف عن الضعف البادى فى نظرية الوضع ، وأوضح أن القول بأن الحقيقة هى الأصل والمجاز فرع عليها منقول ، هو قول ضعيف يتناق مع طبيعة اللغة التى تقوم على الخلق والتفاعل .

ويشرع الباحث فى تناول فن المجاز فى بيئة المتكلمين ؛ فيشير إلى أن الجهمية والمعتزلة هم أول من قسم الكلام إلى حقيقة ومجاز . وعلى عكس ما ذهب إليه ابن تيمية من أن تقسيم اللفظ إلى حقيقة ومجاز هو تقسيم حادث بعد القرون الثلاثة الأولى ، وإسناده ذلك التقسيم إلى المعتزلة وغيرهم من المتكلمين ، يرى الباحث أن التحديد الصحيح لمصطلح المجاز فى اللغة قد ظهر بجلاء فيا ذكره الجاحظ من مجاز فى معانى الآيات القرآنية ، فضلاً عن أن جذوره تمتد إلى مرحلة أقدم ، حين جعل المتكلمون موضع درسهم علم الكلام ومايتعلق به من الدلالات اللغوية ، وهم بين تأويل اللفظ أو حمله على ظاهره .

ويعرض الباحث فى هذا الفصل إلى موقف المعتزلة من المجاز فيشير إلى أبى الهذيل العلاف وبحوثه الكلامية فى القرآن الكريم ، وما انتهى إليه من تجريد الصفات ونفيها ، وعدّها وجها من وجوه الدلالة على الذات . ثم يعرض لتلميذه النظام ومنهجه الكلامى فى تفسير الآيات

القرآنية ، موضحاً كيف سلك فى تأويله الأساليب العربية فى المجاز ، وحاكى طريقتهم فى التوسع اللغوى .

ولا يفوت الباحث أن يشير إلى دور الجاحظ فى تأكيد أهمية أن يكون المفسّر على علم تام بالكلام ؛ ولذا نراه ينتهى إلى نتيجة مؤداها « أن المنهج الكلامى القائم على نقد النصوص والشك فى الرواية والتفسير ، والاحتكام إلى قواعد العقل بحمل مضمون الآيات على المجاز ، قد أصبح من لدن الجاحظ منهجاً ثابتا لمدرسة الاعتزال » .

وينتهى الباحث هذا الفصل بحديث عن الاستعارة عند المعتزلة فى القرن الرابع الهجرى ؛ فيذهب إلى أن المعتزلة بدءاً من القرن الرابع أخذوا فى التأليف بين الذوق اللغوى فى التراكيب ، وما انتهوا إليه من أصول كلامية مذهبية ، أو مايمكن أن يقال عنه المطابقة بين الآيات وأدلة العقول .

ولقد كان الرمّانى رائداً فى تحقيق هذه المطابقة ؛ فقد كان يرى أن الصور القرآنية تحوّل المفاهيم والحقائق العقلية المجرّدة فى صور مدركات حسّيّة تقربها من الأفهام والإدراك الإنسانى لتصل بها إلى مرحلة الإيمان واليقين .

ويأخذ الباحث على الرمّانى تعريفه للاستعارة بأنها « تعليق العبارة على غير ما وضعت له فى أصل اللغة على جهة النقل للإبانة » ، فيذهب إلى أن هذا التعريف يحصر الاستعارة فى حدود المجاز ، مع أن المتأخرين ميزوا بينهما تمييزاً دقيقا ، فضلا عن أنه جعلها إحدى طرق البلاغة والبيان ؛ فقد كان يرى أن كل استعارة حسنة توجب بلاغة بيان لا تنوب منابه الحقيقة ، وأن كل استعارة لابد لها من حقيقة هى أصل الدلالة على المعنى فى اللغة . فالحقيقة هى الأصل عنده ، والاستعارة فرع عليها منقول ، غايته الوضوح والبيان .

وإذا كان الرمانى لم يوفق ـ كما يقول الباحث ـ فى تعريفه للاستعارة ، فقد وفق فى التطبيق ؛ إذ ساق عدداً من الأمثلة التطبيقية التى تَشِفُّ عن إدراك لما تتضمنه الصور القرآنية من عمق الدلالة وتنوع المعنى .

ولقد استفاد الشريفان : الرضى والمرتضى من ذلك الاتجاه الاستعارى الذى نظره الجاحظ وطبّقه الرمّانى ؛ فأخذا فى التوسع فى تطبيقه على صور استعارية جاءت فى القران الكريم ، متحررين من الاتجاه العقلى التجريدى فى أكثر الأحيان ، مهتمين بالاتجاه التصويرى الذى يعنى بإبراز المعانى البيانية فى الآيات ، كاشفين عن سرّ بلاغتها .

أما فى الفصل الرابع ، فقد تابع الباحث ما حدث من تطور فى تناول الاستعارة فى القرن الرابع الهجرى ، حيث نراه يتحدث عن أثر الثقافة الأدبية على أشعار المحدثين ، وما فى هذه الأشعار من صور فنية تستوقف الدراس ، بما تتميز به من سمات خاصة تميزها عن غيرها من الصور التى جاءت فى أشعار المتقدمين . فالقارىء لشعر بشار ـ الذى يعدّ رأس المحدثين فى البديع ـ سيجد آثار الجدّة والابتكار ، إلى جانب سمات المحافظة والتقليد ؛ بمعنى أن بشارا كان يجمع فى شعره بين الجزالة وقوة التعبير ، والعناية بالتشخيص والتجسيم . ويتفق الباحث مع من ذهب من الباحثين ـ وهو بصدد الحديث عن غزليات بشار ـ إلى أن أبياته الغزلية كانت تتسم بالرقة والسلاسة ، مع بروز روح العصر، الأمر الذى يدل على أن صنعة بشار كانت تقوم على الموازنة الدقيقة ـ كما أسلفنا القول ـ بين العناصر التقليدية فى الشعر العربى ، والعناصر التجديدية المستمرة من الحضارة والثقافة المعاصرة .

ويجمع الباحث بين أبى نواس وبشار عندما يصف شعرهما بالميل إلى الاعتدال فى استخدام الاستعارة والمحافظة على الديباجة العربية فى الصياغة . وإن كان يرى فى الوقت نفسه أ ن أبا نواس درج على اتباع طريقة الشعراء المولدين فى التشخيص والتجسيم وتوليد المعانى ، وهذا ما جعل الآمدى ـ أمام مظاهر الإبداع فى شعره ـ ينبِّه إلى خروجه على طريقة العرب ، ومخالفة المألوف من صورهم الشعرية .

ويذهب الباحث إلى أن مظاهر التجديد التى يطالعها الدارسون فى شعر أبى نواس وبشار تتبدّى على صورة أوضح فى شعر مسلم بن الوليد ؛ فالاستعارة فى شعره تحولت إلى فن من فنون البديع الذى يمثل كل جديد مبتكر ، وإن جاء ذلك الابتكار محاكياً فى أغلب الأحيان صور الشعر الجاهلى كما تبدّت فى شعر زهير . ومع أن مسلم بن الوليد كان يقتفى أثر زهير فى الصياغة والنظم ـ كما يقول الباحث ـ إلا أنه كان يضيف إلى ذلك البديع الذى كان معروفا فى الشعر القديم ، ومن ثم جاء شعره متسماً بالطابع القديم فى صياغته وأساليبه ، وبالطابع الحديث فى معانيه ومضمونه .

وإذا كان الناقد القديم قد اتهم مسلم بن الوليد بإفساد الشعر ، ثم تبعه أبو تمام وتتلمذ عليه ، فإن الناقد الحديث يرى فيه أول من جدّد الشعر ، وخرج على جموده وتقاليده القديمة .

ثم ينتقل الباحث بعد ذلك إلى أبى تمام ليتناول الاستعارة فى شعره ؛ فيشير إلى ما ذهب إليه أغلب النقاد من تأثر أبى تمام بمسلم بن الوليد ، وأخذه البديع عنه . ويرى الباحث أن أبا تمام لم يكن مقلداً لشعر مسلم ، بل كان مجدّداً فى صور الشعر ومعانيه ، بما كان يعكسه ذلك الشعر من مظاهر الحضارة الجديدة فى العصر العباسى .

ولقد تمثل ذلك التجديد فى الصور الاستعارية فى شعره ، حيث تميزت عن صورها فى أشعار المتقدمين من حيث تقصّى أجزاء الصورة ، وتعميق دلالتها ومضمونها الشعرى وطاقتها الشعورية والوجدانية ، فضلا عن العمق الفلسفى الذى تجده فى معظم أشعاره .

ويتناول الباحث بعد ذلك الاستعارة فى شعر المتنبىّ ؛ فيذهب إلى أنها لا تقل جودة وإبداعا عن صورها فى شعر أبى تمام . ويرى البحث أن صورالاستعارة فى شعر المتنبى ليست بعيدة عن صدق إحساسه واستجاباته المطبوعة ، وأنها تمثل قمة التصوير الفنى فى شعر القرن الرابع ، فضلا عما بها من ابتكار وإبداع حينما يستجيب الشاعر للإحساس الصادق بالأشياء ، وإن كانت أحيانا تأتى بعيدة عن المستوى المحقق من الثراء الفكرى والحضارى الذى نجده فى شعر أبى تمام .

ويفرغ الباحث إلى الحديث عن نقد الاستعارة ؛ فيشير إلى أن أكثر النقاد كانوا أميل إلى تفضيل الاستعارة القريبة التى تتضح بها حدود التشبيه ووجه الشبه ، مع نفورهم من الاستعارات البعيدة التى تعتمد على التشخيص والتجسيم . ويرى أن منهج الآمدى فى النقد كان يمثل الاتجاه المحافظ ، على نحو يتفق مع منهج اللغويين الذى يهتم بجلاء المعنى ووضوحه . ثم نراه يدرج القاضى الجرجانى والعسكرى والباقلانى مع الآمدى فى مدرسة واحدة يطلق عليها مدرسة الآمدى .

وينهى الباحث هذا الفصل بالحديث عن الصلة بين الاستعارة والسرقات الأدبية لما بين بحث الاستعارة وبحث السرقات الأدبية من تلازم كما يقول . فنراه يشير إلى ما اتفق عليه النقاد من أن السرقة الأدبية لا تحقق إلا إذا وقعت فى المعنى المبتكر الذى ينفرد به الشاعر دون سواه ، وأن المعانى العامة التى هى شركة بين جميع الشعراء لا يجوز أن توضع داخل حدود السرقات الأدبية . ولاجدال فى أن هذه الرؤية النقدية التى تتسم بالتسامح والموضوعية كان لها دورها فى نقل الاستعارة من دائرة الاتهام إلى ميدان الفن .

ونأتى إلى نهاية الرسالة ، فنلتقى فى فصلها الخامس والأخير بالباحث وهو يتناول الاستعارة فى القرن الخامس الهجرى .

فالقرن الرابع فيما يرى الباحث ، كان يمثل الخصوبة فى بحوث البلاغة والنقد بعامة ، وبحوث الاستعارة بخاصة . أما القرن الخامس ، فكان يمثل قمة النضج والاكتمال فى تلك البحوث جميعا .

لقد تخلّت بحوث الاستعارة فى القرن الخامس الهجرى عن نظرة الإعجاب المحدود التى كان النقاد والبلاغيون ينظرون بها إلى الاستعارات القريبة المسموعة عن العرب ، ليتسع مدى ذلك

الإعجاب فيحتوى الجديد المبتكر فى ميدان الصور الشعرية ، ولتأخذ الاستعارة مكانة مهمة فى مختلف البحوث التى دارت حولها بوصفها « أبرز صورة من صور التجديد فى معانى الشعر ومضمونه ، وعليها المعول فى كثير من مسائل البلاغة والنقد » .

يصحب الباحث فى بداية هذا الفصل أبا العلاء المعرى ناقداً لديوان أبى تمام وشارحاً له؛ ليكشف لنا عن موقف أبى العلاء المؤيد لأنصار الجديد فى المعانى الشعرية ، وتوافقه مع أبى تمام فى كثير من الصور الاستعارية الجديدة التى أنكرها عليه النقاد قبله .

ويستهوى الباحث تحليل أبى العلاء لشعر أبى تمام ونقده ، بوصفه لوناً جديداً فى بابه ؛ لا يتعمد البحث فيه عن الأخطاء والهفوات ، قدراعتماده على إبراز مواطن الجودة والإبداع ، فضلاً عن تعمقه فى إدراك العلاقات بين الدلالة الأصلية أو اللغوية للفظ المستعار ودلالته الفرعية أو الاستعارية .

وينتقل الباحث إلى ابن سنان الخفاجى ، تلميذ أبى العلاء الذى لم يتأثر بهذه التلمذة قدر تأثره بمنهج الآمدى وترسم خطاه ؛ فجاءت الاستعارة عنده على ضربين : « قريب مختار ، وبعيد مطرح ، فالقريب المختار ما كان بينه وبين ما استعير له تناسب قوى وشبه واضح ؛ والبعيد المطرح إما أن يكون لبعده عما استعير له فى الأصل ، أو لأجل أنه استعارة مبنية على استعارة ، فتضعف لذلك » .

وذلك التقسيم الذى ذهب إليه ابن سنان للاستعارة ، لا نجده عند أبى العلاء ــ كما يقول الباحث ــ بل نجده عند الآمدى الذى بسط فيه القول ، وتناول شعر أبى تمام بالنقد على أساسه .

ومع ذلك ، يبدى الباحث إعجابه بالنماذج التى اختارها ابن سنان من الصور الاستعارية فى مجال التطبيق ، مع أنه كان يربط فى تحليله للاستعارة بين حسنها وبيانها ، وقدرتها على تحقيق المشابهة الموضوعية بين المستعار منه والمستعار إليه . ومن ثم جاء ذمّه للاستعارة التى لا توجد لها حقيقة موضوعية تعود إليها ؛ ولا يتحقق بها شرط المشابهة بين المستعار منه والمستعار له .

ثم يفرد الباحث ما تبقى من هذا الفصل لعبد القاهر الجرجانى ؛ فيحدثنا عن التأصيل الذى حظيت به نظرية الاستعارة على يديه ، ويشير إلى العلاقة التى جمعت بين رؤيته للاستعارة ونظريته فى النظم ؛ هذه النظرية التى تتوخى معانى النحو وأحكامه فيما بين الكلم ، وتنسيق الألفاظ فى دلالتها على معانيها ، على نحو يجعلها تجاوز حدود الصحة اللغوية إلى إطار الجودة الفنية .

لقد اكتسبت نظرية الاستعارة على يدى عبد القاهر ــ كما جاءت فى كتابيه : أسرار البلاغة ودلائل الاعجاز ــ نضجاً لم يكتمل فى دراسات سابقة عليه ؛ لاستنادها إلى أسس ومبادىء لنظرية واضحة ، عندما ربط بينها وبين نظريته فى النظم ، وأدام النظر فيها على ضوء فلسفة لغوية غدت لدى الباحثين إنجازاً متقدما فى تاريخ البلاغة والنقد فى القرن الخامس . ومن ثم جاءت نظرة عبد القاهر إلى الاستعارة من خلال وجودها ضمن سياق معين ، هو الذى يحدد معناها ويكشف عن دلالتها ، بعيداً عن رؤيتها بوصفها مجرد تجاوز وانتقال فى دلالة اللفظ .

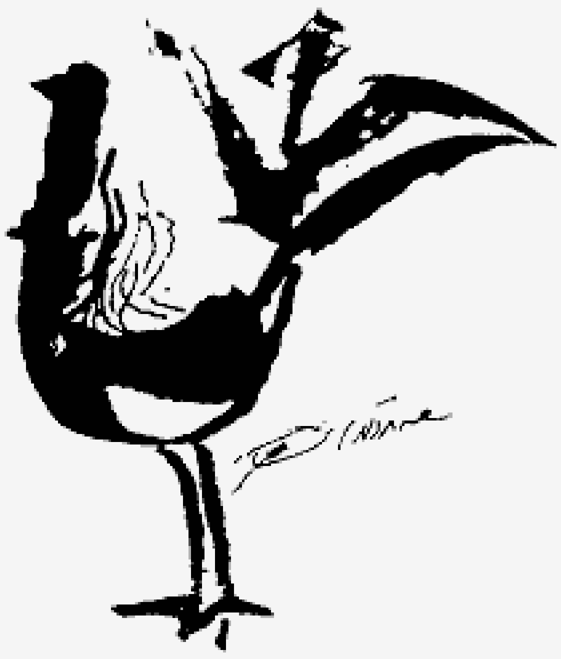
ثم يشير الباحث إلى تقسيم عبد القاهر للاستعارة ؛ فهناك استعارة تعتمد على وضوح التشبيه ، وأخرى يأتى التشبيه فيها مضمراً ممكناً .

ويذهب الباحث فى مناقشته لتقسيم عبد القاهر ذاك إلى أن ذلك أتاح له أن يقدّم حلاً لمشكلة ذات جانبين : جانب أدبى ، وجانب كلامى ، ومهّد الطريق أمام الدارسين كى يعيدوا النظر فى الاستعارات المشخصة والمجسمة ، بوصفها مصدراً من مصادر الثراء الفكرى والحضارى .

ويتناول الباحث تأرجح عبد القاهر بين فكرة النقل فى الاستعارة وفكرة الإثبات التى عمادها الادعاء . ويذهب الباحث إلى أن تأكيد فكرة الادعاء من قبل عبد القاهر قد مهدّ السبيل لإبطال شبهة الكذب فى الاستعارة لكثرة ورودها فى التنزيل .

ثم يتناول الباحث بعد ذلك تميز عبد القاهر بين الاستعارة والتشبيه البليغ ، وبينها وبين المجاز . ثم يشير إلى إعلاء عبد القاهر للاستعارةووضعها فى مقام أعلى من التشبيه ، وكيف نظر إلى الغموض فى التشبيه وخفائه على أنه من محاسن الاستعارة وسرّ بلاغتها .

ويبقى أن ننوه بالجهد الذى بذله الباحث فى دراسته هذه ، وصبره الذى تحلّى به فى تتبّع بحوث الاستعارة على مدى خمسة قرون مُفيداً من بحوث أستاذه المشرف ودراساته فى هذا الميدان ، فضلاً عن بحوث رائدة أخرى لها أهميتها فى مجال الاستعارة . وإن كان لم يفد بالقدر الكافى من الدراسات الحديثة فى علوم اللغة والدلالة ، لعرض هذه المفاهيم عليها ، ونقدها بمنظور علمى ، يضيف الى المادة التاريخية الوفيرة تنظيما منهجيا حديثا .



الهيئة المصرية العامة للكتاب

the rhythm of Arabic poetry and further, what this rhythm was thought to consist of from the point of view of classical Arabic metrics. For in it we find stated for the first time in a clear and unambiguous text that the basis of rhythm in classical Arabic poetry is **quantitative.**

Thirdly, al-Akhfash's book clarifies a number of controversial issues that were stirred up by al-Khalīl's conception of metrics, chief among them the issue of al-Khalīl's circles. These al-Akhfash does not mention explicitly, but he does express his opposition to the essential idea upon which they are based, that is, the question of primary and derived metres.

This issue, as the editor suggests, does not reveal merely the disagreement between al-Akhfash and al-Khalil as linguists of the Basran school, but translates as well into a doctrinal dispute which could have far-reaching consequences for the

The importance of al-Akhfash's **Kitāb al-ᶜArūd,** as this study attempts to establish, is that it proceeds from the definition of the phonic basis of Arabic metrics to a manifesto of the doctrinal and political controversy which was implicit in the sceientific approaches in many of the fields of Arab sceince, particularly at their inception. This renders this recently edited work a cultural document of considerable historical significance.

● ● ●

This concludes **Fuṣūl**'s two-issue series on the classical Arabic literary critical heritage. These studies have by no means exhausted the possibilities of scholarly enquiry into and reevaluation of the problems and issues of the Arabic literary critical past. But it is hoped that they will serve to encourage further investigation and

proffered the opinion that the greater part of language is figurative, as are most actions, such as "Zayd stood and ᶜAmr sat" which he claimed was to be understood paradigmatically rather than literally.

What is strange in classical Arabic rhetorical theory, in the author's opinion, for both literal and figurative speech, is that the expression that the speaker uses is described as "displaced", whereas that which is not used is described as "fixed in its original form." Even odder than this is the distinction between literal and figurative that has the effect of making the speaker means what he does not mean, whereas he means only what is contained in his speech, which ought to be relied upon exclusively.

The stability of the literal meaning of the word is the

second coining; and this is something that we can never know.

Trust in figurative meaning is trust in poetic language as it was understood by the Romantics and, prior to them, Vico, Condillac and Rousseau. For figurative speech to them was not the branch, but the root; not the exception, but the rule.

● In his examination of the Arabic literary critical heritage Ragā' ᶜĪd turns to the problem of "The Earliest Literary Critical Terminology: A Reading of Ibn Sallām al-Jumaḥi's **Classes of the Master-Poets (Ṭabaqāt Fuḥūl al-Shuᶜarā')**." The author proceeds by tracing the occurrance of literary critical terms and explaining the critical concepts and principles that they convey through

method itself has been subject to considerable neglect in the history of Arabic literary criticism.

The author then proposes to correct the common misperception of Arabic literary criticism, which is generally thought to have been dominated by impressionism, arbitrariness, and the inability to produce a comprehensive vision in the area of theorization. This the author presents in addition to his attempt to reevaluate some of the sources of linguistic critical material which were customarily omitted from the discussion of Arabic criticism.

Literary historical studies of Arabic criticism have approached the subject by treating what is termed "criticism among the linguists" and what is called "linguistic criticism". The first term refers to the efforts of the pioneering group that first concerned itself with the linguistic sciences, such as Ibn Abī Isḥāq al-Ḥaḍramī, Abū ʿAmr ibn al-ʿAlā', Yūnis ibn Ḥabīb, Khalaf al-Aḥmār, Abū ʿUbaydah, al-Aṣmaʿī, Ibn Sallām, Ibn al-Aʿrābī, etc. The second term refers rather to that criticism which is based upon recording the grammatical and linguistic errors in the works of the Arab poets. The author considers that "linguistic criticism" in this latter sense is not what is intended by the title of his study.

The linguistic criticism worthy of the term, is that which believes in the literary and artistic nature of literature and adduces as proof of this artistic quality the special linguistic characteristics of literary texts. It quickly exceeds the normative points of view which are the stopping point for other grammarians and linguists in the exercise of their craft. The author speculates that what happened in the history of Arab criticism was that the later grammarians took for granted the oft-repeated dicta about the adherence of linguists to the fields of syntax, lexical obscurities and biography. They limited themselves to translating these traces of the classical critics, garnered from a number of books in circulation, into normative linguistic criticism, while overlooking the more valuable materials devoted to the "literariness" of literature, the special quality of its language and the fine links stemming from issues of a genuine critical nature between linguistics and poetics.

● Muṣṭafā Nāṣif in his study entitled "The Humanist Form of Signification" strikes at the root of the problematics of language in Arabic poetry. He takes as his starting point the analysis of the rhetoricians' view of truth, which he considers the theoretical foundation for a number of important observations. For he sees in the mere raising of the question of the nature of truth a clear expresssion of the crisis between individual and society, between factions and parties, and between speculative theologians and linguists, not to mention the crisis between all of the above on the one hand and the philosophers on the other. This phenomenon was then reflected in the study of language and poetry: For the philosophers claimed that they were the ones who knew reality and its truths whereas the poets, although they might deal with some partial issues in these areas and might rely to some degree upon logic or dialectics, nevertheless for the most part did not feel compelled to furnish proofs. For the function of poetry in the philosophers' eyes was to make the reader imagine that what is not true is true by means of a series of artifices or tricks. Thus, for them, the poet's skill lay in his ability to distract the reader from the weakness of his logic. The struggle between philosophy and poetry was, for the philosophers, a struggle between the forces of life and death, a confrontation between devotion to duty and pursuit of profit.

Because Islamic society had its origin in a religious phenomenon, and religion is an affair of the intellect, the triumph of the intellect meant an attack against the emotions and the degeneration of the imaginative faculty. This became clear in the rhetoricians' studies of signification when they divided it into "positivist" and the "committed" and then proceeded to connect the emotions to "committed" signification. The result of this was that poetry, in their hands, was reduced to rhetoric and man was isolated from nature.

The study of the signification of words continued muddled and unconvincing, for it was never able to discover the myth latent in the word. The speculative intellect became the master to be obeyed in the search for meaning. Then too, the classical Arab rhetoricians conceived of the literal signification apart from the figurative, which was reduced to a simple analogy of the literal. Thus the entire semantic order was turned head over heels and there ensued an intimidating, if imaginary, distance between mind and object. If meaning is in fact based upon the connection between individual and object, then the rhetoricians did indeed expound the concept of signification. But they failed, nevertheless, to make any connection between signification and poetic meaning.

● Luṭfī ʿAbd al-Badīʿ in his study of "The Drama of Figurative Speech" continues to expose the historical and intellectual roots of classical Arabic rhetoric. As the author sees it, the concept of the use of figurative speech (**majāz**) to make speach convey a meaning other its apparent one is one of the symptoms of the crisis in Islamic thought provoked by the Muʿtazilites in the beginning of the third century **hijrah** in their treatment of the Qur'anic descriptions of God as possessing a face, two hands, etc. Everything that was said about figurative speech consisted of a sort of attack on language by means of positing a hypothetical existence opposed and prior to it. This hypothetical existence to which the Muʿtazilites resorted to establish the correct meaning of the Qur'anic descriptions might be external, like the requirement that speech conform to reality, or mental, like the necessity of applying the rules of language, such as negation and assertion, refutation and confirmation.

Nor did Ibn Jinnī shed his Muʿtazilite skin when he

metaphor that is characteristic of Abū Tammām's poetry and that al-Jāḥiẓ celebrated as uniquely Arab — that is,the personification of the abstract—is the result of the intentional and coherent application of literary values that differ from his own. For al-Āmidī these are nothing but a proliferation of ugly and far-fetched metaphors resulting from the poet's inability to distinguish good "Arabic" metaphor from bad.

4. The **Muwāzanah** proper. The critic is ultimately unable to carry out his projected comparison of entire **qaṣīdahs** of Abū Tammām and al-Buḥturi on the basis of common rhyme and meter. He compares only islolated images in which he distinguishes only between the traditional and the innovative, which he equates, respectively, with good and bad.

● In his essay "The Aesthetics of the Traditional Arabic **Qaṣīdah:** Between Critical Theorization and the Poetic Experience ", Shukri ᶜAyyād raises the issue of the unity of the traditional Arabic **qaṣīdah** from the pre-Islamic poetry of the **Muᶜallaqāt** to the late ᶜAbbasid **qaṣīdahs** of al-Mutanabbi. He then chooses three prominent critical texts that deal with this subject and discusses them in light of the culture of the age on one hand and contemporary poetic practice on the other. After a detailed analysis of the texts, the author concludes that the aesthetics of the Arabic **qaṣīdah** was shaped by material and cultural factors which were reflected both in poetic practice and, although to a lesser degree, in critical theorization. In the author's opinion this development never effected the basic aesthetic principle of the **qaṣīdah**, that is, that the **qaṣīdah** is founded upon a conscious poetic unity, the source of which is not the imitation of life, but absorbtion in it.

● In his essay entitled "Ibn Qutaybah and Beyond: The Classical Arabic Qaṣīdah and the Rhetoric of the Risalah" Jaroslav Stetkevych takes as his starting point Ibn Qutaybah's oft-repeated formulation of the Arabic **qaṣīdah.** As the author notes, this is the only coherent theoretical scheme that mediaeval Arabic literary criticism has left us that accounts for the ternary structure of the Arabic ode. At the same time, the author remarks that Ibn Qutaybah's model in a strict sense should apply only to the **qaṣīdah** as it became the vehicle for the ᶜAbbasid courtly panegyric. What we derive above all from Ibn Qutaybah's discursive definition of the **qaṣīdah** is the realization that this ᶜAbbasid critic is speaking of a structure that functions rhetorically : it has an inherent message and is meant to influence ("knowing that he had thus duly obligated his patron to fulfill his claim and expectation, and impressed upon him the adversities which he had borne on his journey, the poet commenced with the panegyric"). On this epideictic function and, as Ibn Qutaybah would have it, form of the qaṣīdah, the author then proceeds to discuss the qaṣīdah in terms of other epideictic literary structures, such as the oration and the epistle. In his opinion Arabic rhetorically based literary criticism must have been aware of these formal and functional similarities even before Ibn Qutaybah's time, although the first explicit reference to the similarity between the **qaṣīdah** and the **risālah** (missive, epistle) appears to be that of Ibn Tabātabā.

According to Ibn Tabataba it had been said that poetry was "bound (i.e., rhymed and metred) epistles" and that epistles were "unbound poetry". This, viewed analogically, extends to the poem / **qasidah** as structure and the oration/ **khuṭbah.**

In Ibn Quataybah's eyes, what the ᶜAbbasid courtly poet thus delivered was a form of missive, regardless of whether his delivery was oral, and therefore analogous to an epideictic oration, or written and presented as an epistle. On this basis the author proceeds to compare Ibn Qutaybah's formulation with the three, and eventually four, part Greek, Latin and early mediaeval European rhetorical formulations of the oration and the epistle: 1) exordium, 2) narration, 3) argumentation, 4) conclusion. Already in its Ciceronian understanding, the purpose of the exordium was essentially that of "rendering the audience attentive and well-disposed". Through the equation of this with Ibn Qutaybah's remark "So as to dispose favorably, attract attention and exact a hearing" the author is able to identify the exordium with the **nasīb**. The Arab theorist's remark on the **raḥīl** as "obligating the poet's patron to fulfill his claim and expectation" is at once identifiable with the post-Ciceronian **captatio benevolentiae,** but at the same time indicates that for Ibn Qutaybah the **raḥīl**, at least in rhetorical intent, is indistinguishable from the exordium, even though stylistically it may be a **narratio.** This tells us that the **nasīb** and **raḥīl** in the Arabic **Qaṣīdah** are of one and the same poetic voice or persona, and furthermore explains why it was possible for the ᶜAbbasid **qaṣīdah** to progressively dispense with the **raḥīl** section altogether, without taking the poet's own voice and self out of the poem and without depriving it of its rhetorical exordium-tied effectiveness, now dependent entirely upon the **nasīb**.

After a detailed analysis of the analogy of the qaṣīdah to epideictic rhetorical structures, the author concludes by warning the reader that the rhetorical approach does not tell enough about the poetic structure. We are left with further unresolved, if not unsuspected, formal riddles, for which rhetorical criticism has neither ear nor answer.

● ᶜAbd al-Ḥakim Raḍi concentrates in his study on "Linguistic Criticism in the Arabic Heritage" on the linguistic axis that is considered one of the strongest links between classical and modern literary critical trends. As he sees it, the point of contact btween linguistic and literary critical study has served as one of the major pivot points between classical and modern criticism since the beginning of this century, even though this

tific, argumentative prose. Others of his pronouncements on the coherence of the parts in poetry do not specify the scope, but would appear to refer to one line of poetry. Al-Jāḥiẓ's most interesting remarks on the relation of the parts of the **qaṣīdah** are made almost in pa ssing— that in elegy and moralistic poems the hunting dogs kill the wild cows; whereas in panegyric, the wild cow kills the dogs. Ibn Qutaybah's oft—repeated passage from Al-Shiᶜr wa al- Shu ᶜarā is innovative in its attempt to justify the sequence of the parts of the **qaṣīdah** and to explain the connection between them. The author is careful to observe that Ibn Qutaybah's remarks apply not to all **qaṣīdahs,** but to the courtly panegyric of the Umayyad period and after. The passage is, however, isolated in Ibn Qutaybah's work, he neither returns to the subject, nor applies it as a standard in his practical criticism. Thaᶜlab's approach is the most radically atomistic. He limits himself to the internal structure of the individual line of poetry, only rarely using illustrations that exceed fragments of two lines. After dealing with the works of Ibn al Muᶜtazz, Qudāmah ibn Jaᶜfar and Iṣḥāq Ibn Ibrāhīm, who deal with the classification of rhetorical devices and poetical themes rather than the concept of the entire **qaṣīdah,** the author concludes with a discussion of Ibn Ṭabāṭabā. This last critic is by contrast to the four perviously treated remarkable for his use of long quotations and the insistence on the coherence of the poem in his poetics. However, upon analysis of Ibn Ṭabāṭabā's practical criticism, it seems that the unity of the poem that he has in mind is the smooth concatenation of lines and motifs, and not, as some recent critics have claimed, the "organic unity" of the poem in the Platonic or Coleridgean sense.

● Ulfat al-Rubi in her study of "al-Sijilmāsī's Concept of Poetry" examines the critical thinking of one of the leading Maghribi critics and litterateurs of the fourth century **hijrah.** She begins by remarking that al-Sijilmasi benefitted greatly from the work of the Muslim philosophers in establishing a theoretical foundation for poetry, and it is their theoretical bases upon which he rests his own treatment of the concept of poetry .

Al-Sijilmāsī was particularly concerned with the definition of the laws of literary composition and on this basis presented his concept of poetry from the point of view of stylistics. He approaches it from within the definition of genre-characteristics that distinguish poetry from other forms of discourse. This he does through a revealing comparison between poetry and other linguistic forms such as logical demonstration, logical disputation and oratory.

Al-Sijilmasi does not distinguish between the text and the reader, except insofar as he posits a reciprocal relationship between the two when he takes the reader into account in his definition of the nature of poetry. For he insists upon evoking the presence of the reader in the text when he defines the function of poetry in terms of its effect, which only reveals itself in the readers reaction, be it elation or depression. The author points out that despite his reliance upon philosophical theory, al-Sijilmāsī limits the function of poetry to the affective realm, wheras the philosophers were concerned with the role of poetry in the educational and moral formation of man in Utopian society. In their view, poetry was not an end in itself, as it was for al-Sijilmāsī, but rather an integral part of an all-encompassing philosophical structure.

● In her study entitled "Abū Tammām in the **Muwāzanah** of al-Āmidī" Suzanne Pinckney Stetkevych presents a critical reevaluation of a work long considered one of the crowning achievements of classical Arabic literary critisism. Through an aanlysis of four section of the **Muwazanah** she attempts to demonstrate that al-Āmidī's criticism rests upon the consitstent application of the conservative, or even reactionary, principles of the fourth century **hijrah** and the insistence upon the strict adherence to traditional norms (**ᶜamūd al-shiᶜr**), and further that his method ultimately measures adherence to or deviation from that standard. Al-Āmidī sees the style of the Moderns, particularly Abū Tammām, as characterized by a number of deficiencies and deviations, some due to historical circumstance (such ignorance of bedouin life) and others attributable to personal quirks (such as a mania for paronomasia), rather than as a logical and coherent literary expression of the cultural and intellectual achievement of the age. The author argues that the inadequacy of al-Āmidī's critical bias is evidenced in all four of the sections treated:

1. **Sariqah** (plagiarism). This section suffers from the combined effects of two deficiencies: first, the lack of any concept of historical development in the poetic tradition and second, the failure to consider similarities between verses in the context of the full poem, and further, in relation to the poet's entire ouevre. Thus the critic does not discover which poets exerted major formative influences upon Abū Tammām, nor how the poet manipulated or innovated upon traditional images, but merely produces a list of unrelated items of "plagiarism" (often in the poet's most innovative **qaṣīdahs**) which, as al-Āmidī himself finally confesses, have little or no impact on the final judgment of the poet's achievement.

2. In the section on **akhṭā'** (mistakes) the critic, by refusing on principle to accept poetic innovation based on **qiyās, ishtiqāq** and **ta'wīl,** rejects the very system of analytic thought that forms the groundwork and unifying principle beneath Abū Tammām's innovative poetry, and instead reduces his style to a series of unrelated aberrations. Al-Āmidī's atomistic approach prevents him from both accepting the new poetry and formulating a coherent offensive against it.

3. **Badīᶜ**. Al-Āmidī fails to realize that the type of

THIS ISSUE

ABSTRACT

The second issue of **Fuṣūl** devoted to the topic of the classical Arabic literary critical heritage presents a further series of studies devoted to the critical reexamination of that tradition. The subjects and approaches represent a wide spectrum of literary criticism, both mediaeval and modern, but nevertheless one trend predominates: that is, the attempt to uncover the cultural and historical factors behind the formation of the normative literary criticism of the classical Arab critics. Such analyses will allow contemporary literary criticism to build further critical structures on the foundations of the classical heritage rather than be imprisoned by it.

● In his study "Beginning of **Qaṣīdah**-Theory" Which constitutes the second chapter of his book, **Beyond the Line: Classical Arabic Literary Critics on the Coherence and Unity of the Poem,** G.J.H. Van Gelder presents an overview of the historical and theoretical dimensions of early Arabic critical treatment of the **qaṣīdah.** He points first to the lack of interest among the classical Arab critics in discovering who composed the first verse of poetry and their concern rather with the question of who composed the first **qaṣīdah.** He notes further that the term **"shiᶜr"** was employed to mean both poetry and poem, and that there was no precise definition for **"qasidah"** — except sometimes as having a minimum number of verses. The lack of interest in the oldest line of poetry, as opposed to the first **qaṣīdah**, would seem to be at odds with the overwhelming preoccupation of the critics with single verses or, at most, short fragments. In discussions of "Who was the best poet" a **qasidah** was praised or censured either by general and unqualified remarks or on the basis of a single line. As for prescriptive statement, the length, order of themes and their length was for the most part left to the discretion of the poet.

Literary criticism was stimulated by the rise of **muḥdath** poetry in eighth century Iraq, and to some extent poetry was in turn stimulated by philological studies, of which literary criticism was an offshoot. Literary criticism concerning the form of the **qasidah** or the relation of its parts comes largely under remarks concerning the beauty of the opening line (**ḥusn al-ibtidā'**) and of transitional lines (**ḥusn al-takhallus**). Abū ᶜAmr ibn al-ᶜAlā' was perhaps the first to praise an opening line, followed by al-Aṣmaᶜī. Although the first statement pointing to the "masterful opening" (**barāᶜat al-istihlāl**) in which the opening line presages the dominant theme of the **qaṣīdah** did not appear until quite late, as early as the **Waṣiyyah** of Ibn al-Muqaffaᶜ this requirement was stated for the opening of the prose text.

In the polythematic poem, the author remarks, the beginning is not the only place of importance, for the transitions between themes call for special attention on the part of the poet and critic alike. The traditions on **takhallus** and **istiṭrād** (digression) show an awareness of how the themes of a poem can be connected to each other.

On the basis of these remarks the author then proceeds to analyse the remarks of the major critics on these topics. In dealing with al-Jāḥiẓ, he notes that he insists on the integrity of the text, but only in the case of scien-

٢٧/١/٦٠

الهيئة المصرية العامة للكتاب
Printed By:
General Egyptian Book Organization Press

FUSUL
Journal of Literary Criticism
Issued By
General Egyptian Book Organization

THE ARABIC CRITICAL HERITAGE

PART 2

Vol. VI ○ No. II ○ January - February - March 1986